INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE

MONOGRAPHIES

№ 5

MIRJANA ĆOROVIĆ-LJUBINKOVIĆ

LES BOIS SCULPTÉS DU MOYEN ÂGE DANS LES RÉGIONS ORIENTALES DE LA YOUGOSLAVIE

Rédacteur

DJURDJE BOŠKOVIĆ

BEOGRAD

1965

АРХЕОЛОШКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

КЊИГА 5

Др МИРЈАНА ЋОРОВИЋ-ЉУБИНКОВИЋ

СРЕДЊЕВЕКОВНИ ДУБОРЕЗ У ИСТОЧНИМ ОБЛАСТИМА ЈУГОСЛАВИЈЕ

Уредник

ЂУРЂЕ БОШКОВИЋ

ИЗДАВАЧКА УСТАНОВА

Научно дело

БЕОГРАД

1965

МИРЈАНА ЋОРОВИЋ-ЉУБИНКОВИЋ

СРЕДЊЕВЕКОВНИ ДУБОРЕЗ У ИСТОЧНИМ ОБЛАСТИМА ЈУГОСЛАВИЈЕ

КОРЕКТОР: ЈЕЛИЦА ТРИПКОВИЋ /ОМОТ ИЗРАДИО: СВЕТИСЛАВ ЂУРИЋ/ ИЗДАЈЕ И ШТАМПА: ИЗДАВАЧКА УСТАНОВА „НАУЧНО ДЕЛО" — БЕОГРАД, ВУКА КАРАЏИЋА 5 /ТИРАЖ: 1000/ ШТАМПАЊЕ ЗАВРШЕНО МАРТА 1965.

СКЕНИРАО
Теодор Анагност

САДРЖАЈ

УВОД

Дуборезбарство као уметност сразмерно је врло мало проучавано. Не постоје дела која би третирала у целини његове ликовне проблеме и уметничка дела ни у Византији, ни на Блиском истоку, ни код неког од словенских народа. Постоји само неколико расправа посвећених појединим уметничким делима, или групи дела.[1] Понекад расправама је даван шири оквир, и дубља позадина проблему који се решавао, али се целина није никад обухватала. Тако, на пример, једна од најбољих расправа, она Г. Сотириуа, обухвата само најстарије дуборезбарство у северној Грчкој. — Овакво опште стање на изучавању дуборезбарства отежава рад и на нашој старој скулптури у дрвету, — јер се тешко прате не само утицаји, често реципрочни, већ и сама најопштија широка заједничка линија развоја.

Код нас пак развојна линија уметничког стварања у дуборезу још није ни скицирана, — није извршена ни најгрубља периодизација, а о издвајању појединих школа и о ликовном доприносу појединих уметника нема ни обичног помена Само по изузетку поједина дуборезна дела публикована су уз остали материјал једног споменика, и понекад третирана у оквиру општих ликовних настојања једног времена.

Овакво стање овог проблема долази на првом месту отуд што се од наше старе дуборезне уметности сачувао само по неки случајно очуван предмет или више-мање сасвим неодређена белешка. Дрво је већ неотпорно као материјал, и страда од самог дугог постојања, од обољења, црва, невремена, пожара. Да оставимо по страни намерна уништавања и при бројним преправкама и при још бројнијим пљачкањима. При толиким нашим напуштањима домова и склањањима у оближње збегове или далеке друге крајеве — уметнички предмети од дрвета, нескупоцени, а најчешће гломазни и неспретни за дуже ношење — остајали су у напуштеним црквама и насељима и готово редовно пропадали. Оно мало старијих предмета што је још сачувано налази се разбацано по терену. Далеко највећи број није публикован, најчешће није ни забележен, тако да је потпуни увид у постојећи материјал засад још готово немогућ, и празнина у том погледу биће и у овом раду. По овим *случајно* и *појединачно* сачуваним делима тешко је пратити и саме уметничке проблеме, а још теже њихов развој. Празнине у развоју, пак, где-кад су сувише велике те се мора често прибегавати хипотезама и комбинацијама, а уз то за постојеће примере ни из далека нисмо сигурни ни да су најбољи, ни најтипичнији било за поједине школе, било за поједине уметнике.

[1] *Louis Bréhier*, La sculpture iconographique dans les églises byzantines, Bulletin de la Section historique, T. XI, Bucarest 1924; *Louis Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936; *E. Pauty*, Les bois sculptés des églises coptes, l'époque fatimide, Le Caire 1930; *N. Iorga*, Les arts mineurs en Roumanie, T. II, Bucaresti, 1936; *Celal Esad Arseven*, Les arts décoratifs turcs, Istanbul, 1950; *Н. Мавродиновъ*, Проучавания върху старобългарското изкуство. Годишникъ на Народния Музей, кн. XI, София 1936; *G. A. Sotiriou*, La sculpture sur bois dans l'art byzantin, Mélanges Charles Diehl, T. II, Paris 1930, 171—180. *Lj. Karaman*, Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale, Zagreb, MCMXLII. *М. Кашанин*, Српска средњевековна скулптура, Уметнички преглед, год. I, бр. 1, Београд 1937, 11—14.

Но ипак поред свих ових тешкоћа, — и поред очевидног изузетно јаког традиционализма који се јавља у овој грани уметничке делатности и који често знатно отежава рад — могу се већ данас начинити прва већа груписања дела и дати преглед *уметничког* стварања у дуборезу, и то *оног стварања које улази у оквир наше средњевековне уметности* са изузимањем једино уметничких дела тзв. ситног дубореза — јер је то сасвим издвојена грана дуборезног стварања, са одвојеним ликовним и техничким проблемима — и иконографском проблематиком која се уско везује за развој сликаних дела.

Проучавајући изворе и сав нама познати материјал добили смо утисак да се он може груписати у три велике групе, (1. дуборезбарство у паганско време; 2. средњевековни дуборез, — 3. дуборезбарство за време турске окупације), које имају свака своју издвојену проблематику, јасно издиференцирану, — која оправдава овакву поделу.

I ДУБОРЕЗБАРСТВО У ПАГАНСКО ВРЕМЕ

Наше сасвим оскудно знање о раном словенском стварању пружа само најосновније податке о уметничком дуборезбарству у та рана времена.

Дуборезбарство у својим примарним манифестацијама је свакако једна од најранијих и најраспрострањенијих уметности. Од раних ксоана сирске богиње и представа Артемиде Ефеске, од египатске ванредне скулптуре у дрвету, све до црначке скулптуре у дрвету — дуборез је жива уметност и налази се готово у свим временима и код свих народа.

У раним временима када се Словени појављују на Балкану — он је био, како изгледа, веома жив баш у оним крајевима одакле су им струјали најјачи културни утицаји. Григорије Нисијски одржао је у Амази, једном од градова Понта, беседу у част светог Теодора, у цркви њему посвећеној, па се у говору осврнуо и на саму цркву и њену величанствену опрему набрајајући прво радове скулптора — који је „*метаморфозирао дрво у представе животиња*", и затим архитекта — који је обложио зидове углачаним каменом, и сликара-који је дао низ сцена из живота светог Теодора[1]. Евзевије, описујући базилику у Тиру, коју је подигао епископ Павлин за време Константина Великог, говори о украсима у *резаном кедру* и разним дрвеним решеткама, који изазивају дивљење[2]. У Сирији се славио уметник дуборезац Херонтије, који је резао дрвеће и животиње[3]. Хориције описује у цркви светог Стевана у Гази фризове од скулптираног, бојеног дрвета[4]. За цариградског патријарха Никиту, иконоборца, забележио је Теофан, „да је 767/68. године у Патријаршији уништио мозаике, *уклонио дрвену скулптуру*", а остале слике премазао[5], итд.

За ранословенско дуборезбарство на Балкану подаци су више него оскудни. Па ипак се нешто може рећи о тим стварањима, на основу оно мало података и на основу аналогија с обзиром на оно што знамо о дуборезбарству код осталих Словена.

Свакако да је најстарији словенски дуборез био највећим делом само развијена домаћа радиност. Потпуно је вероватно да је читав низ предмета свакидашње употребе био њиме украшен. Но чини се, прилично сигурно, да је поред домаће радиности постојало и стварање које би улазило у оквир уметности. Нису у питању само филолошки аргументи, уосталом и сами доста убедљиви[6], већ и конкретни археолошки подаци, а нешто касније и историјски.

Од археолошких података најранији су они које налазимо у кругу т. з. мартиновка културе, која се везује за Словене у време антског савеза, тј. од краја VI-ог до VIII века, за Јужне Словене баш у времену њиховог насељавања на Балкан. За ову културну

[1] Migne, Patr. gr. XLVI, 737.

[2] Hist. eccles., I, 10, c. 4, 42; Migne, 20. 868.

[3] *Д. В. Айналовъ*, Эллинистическия основы византийскаго искусства, Записки импер. русс. археол. общества, т. XII, бр. 3—4, С. Петербургъ 1901, стр. 212, нап. 3.

[4] *Gab. Millet*, L'art byzantin у делу *Andre Michel*, Histoire de l'art, т. I, Paris 1926, стр. 174.

[5] Византиски извори за историју народа Југославије, т. I, стр. 233, нап. 54, Београд 1955.

[6] *J. Kostrzewski* (Les origines de la civilisation polonaise, Paris 1949, str. 508—509) је покупио све *заједничке* словенске изразе за резбу и резане представе.

групу најтипичнији предмети су фибуле с маском[7] које су настале под утицајем германских и понтских луковитих фибула. У орнаментици ових фибула ливених у бронзи веома често се осећа утицај орнамената резаних у дрвету. И по цртежу и по стилу ових орнамената јасно је да су често на фибуле пренети с дрвета. Орнаменти су на овим фибулама малобројни и једноставни. Најчешћа је примена или утиснутих малих концентричних кругова или плитко резаних стилизованих лозица. Било да је примењена једна или друга техника при украшавању ових фибула, — рељеф је увек плитак потпуно дводимензионалан, и покрива целу површину. Понављање истог мотива на великој површини, као да непрестано постоји у нашем старом дуборезбарству, јер се оно појављује и вековима касније на неким случајно сачуваним делима уметничким и занатским, док је сасвим сигурно да овај начин коришћења орнамената непрестано живи у народном стварању, где је он још и данас доминантан.

Да се на фибулама са маском сачувао само одсјај ове технике и овог „стила" у примени орнамената у дуборезу, не би се оне са пуним правом могле третирати као аргументи у прилог постојања значајнијих и уметничких дела у савременом словенском дуборезу, али нам оне дају и други далеко значајнији податак: наиме, врло често се на ногама ових фибула налазе представе људске главе, понекад заиста импресивно дате. А и оне носе јасна сећања на скулптуру у дрвету[8], што несумњиво индицира постојање развијеније уметности резања фигура и ликова у дрвету. Специјално су у овом погледу драгоцени примерци фибула овог типа из Придњепровља, а нарочито они са некрополе Пастирскоје. Код нас су засад још ретки и малобројни налази ових фибула. На основу само неколико наших примерака[9], не могу се доносити далекосежни закључци ни о постојању, ни о непостојању израде ових фибула код нас, а још мање о некој њиховој специфичности. Мада се у последње време утврдило да су и код нас израђивани поједини предмети мартиновске културне групе, за саме фибуле још немамо никаквих података. Међутим, оно што можемо и смемо претпоставити то је постојање развијеног дуборезбарства код старих Словена већ у VI веку. На основу ових сачуваних фибула добија се утисак да Словени у то време нису само резали дрво и украшавали предмете него да је постојала и једна врста уметничког стварања. Подвлачим и уметничког, јер и схватање самих декоративних површина, комбиновање облика и орнамената, указују на развијен смисао за декорацију, а понека људска глава којом се чешће завршавају ове фибуле има одређене и ликовне квалитете, било да је третирана са наглашавањем пластичних елемената, било да је решавана стилизацијом.

И неколико фрагментарно сачуваних старих предмета у дуборезу показују сличне квалитете[10]. На жалост, они нису ни издалека тако прецизно датирани као фибула с маском.

Но чини се да има озбиљних индиција да је код Словена у врло рана времена била развијена и права скулптура у дрвету — и слободна фигура и рељеф — и да се није целокупно уметничко стварање њихово задржало само на уметничком украшавању појединих предмета свакодневне употребе и накита.

Поодавно је Ј. Стриговски набацио занимљиву хипотезу — о раном словенском уметничком дуборезбарству: — претпоставивши да је дуборез о коме говори Приск, а којим је била украшена Атилина палата — дело или Словена или Гота[11]. Приск је свој

[7] *J. Werner,* Slavische Bügelfibeln des 7. Jahrhunderts, Sonderdruck aus Reinecke Festschrift, Mainz 1959, стр. 150—172, таб. 27—43; *Б. Б. Рыбаков,* Ремесло древней Руси, изд. Акад. наук СССР, Москва — Ленинград 1948, стр. 46—59.

[8] Ср. поједине руске фибуле са маском са нађеном главом резаном у храстовини из Јанкова (Пољска); *J. Kostrzewski,* наведено дело, сл. 231.

[9] Публиковани су код Вернера у наведеном делу. Њима треба додати и два новопронађена примерка из Царичиног Града и један из Веничана код Грацког у Македонији.

[10] Ср. дрвену посуду са дршком која се свршава у облику стилизоване животињске главе а која је нађена у Ниестрону (Пољска), и дршке ножева из Ниестрона, Гњезна и Сантока, неколико чешљева и сл.; *J. Kostrzewski,* наведено дело, сл. 248, стр. 509; сл. 242, 243, 241 и стр. 197, 509—510.

[11] *J. Strzygowski,* O razvitku starohrvatske umetnosti, Zagreb MCMXXVII, str. 120—125. Хипотеза Стриговског о пореклу уметничке декорације Атилине палате трећа је по реду. *C. Schnaasse*

познати опис Атилине палате завршио карактеристичном констатацијом да те скулптуре, којима су били украшени зидови палате, мада имају варварски цртеж, дају извесну импресију величине[12]. Ми још нисмо у стању да проверимо да ли је наслућивање Стриговског тачно и да ли су заиста ове рељефе радили Словени — али га данас не можемо ни олако одбацити. Чак и мали предмети, какве су фибуле са маском, показују да су Словени, и у рана времена, успели да се уздигну до уметничког стварања, — а на делима већег замаха и значајнијим могли су да дају управо баш такве ствари какве је забележио и окарактерисао Приск, васпитаник старе, античке културе: „дела варварског цртежа — са извесном импресијом величине". Да би ова хипотеза Стриговског могла бити поново узета у разматрање говоре касније вести о словенском дуборезбарству. Мада су оне знатно касније, — мада је веома велики временски размак међу њима, — занимљиво је да се појављују уз сличне примедбе. Далеко од тога да бих на основу њих износила далекосежне закључке, ја их на овом месту само доносим.

Најстарији и најштурији међу тим каснијим подацима и једини који се односи на Јужне Словене је онај који даје Јован Егзарх, бугарски писац с краја IX и почетка X века, — који у свом опису палате бугарског цара Симеона истиче лепоту обраде зидова чији су украси „каменіемъ и древомъ испъсанъ[13]. Занимљиво је да се неколико векова касније појављује исти податак, који је забележио Приск, о постојању владарске палате чији су зидови украшени скулптуром у дрвету. У време Симеоново Бугари су већ сасвим словенизирани.

За дуборезбарство код Западних Словена има више података. Епископ мерзебуршки Титмар (+1018), описујући храм у Ретри, говори, чини се, о слободној скулптури: „Quot regiones sunt in hic partibus, tot templa habentur et simulacra demonum singula ab infidelibus coluntur. Variae deorum dearumque imagines mirifico insculpte"[14]. Док Херборд, у житију Огона Бамбершког, у опису словенског храма у Штетину, помиње на зидовима храма, — очигледно дате у рељефу, — читаве композиције са представама људи и звери које „ванредно импресивно делују"[15]. Сакс Граматик (око 1168. године) у свом познатом опису словенског храма у Анкони, на Ригену, где се налазио и поликефални кип божанства, говори о изради храма као о „operae elegantissimus", но за рељефе којима су зидови били украшени каже да су прости и неуглађени: „rudi atque impolito", али и од вредности: „picture artificio varias rerum formas complectens"[16].

За развијено рано дуборезбарство у Русији има неколико података. Арапски путописац Ибн Фадлан је забележио 922. године да је видео на Волги, на једном узвишеном месту, неког руског трговца како приноси жртву своме богу. Око идола постојала је ограда од човеколиких дебала[17]. Обавештење једног другог арапског писца, Масудија,

(Geschicte der bildenden Künste друго издање, Düsseldorf 1867, III. стр. 508—509) сматра да је Атилина палата дело Германа. Његову хипотезу разрадили су: *K. Hennig* (Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung, Strassburg 1882, стр. 122—123) и *K. g. Stefani* (Der älteste deutsche Wohnhaus, Leipzig 1902, т. I, стр. 173—190), док је *J. Huszka* (A székely hás, Budapest 1895, стр. 2—6) претпоставио да декорација ове палате припада азијском стварању. Његову хипотезу прихватио је и разрадио *F. Vámos* (Attilas Hauptlager und Holzpaläste; Seminarium Kondakovianum, т. V, Prague 1932, стр. 147—148). У најновије време Рибаков је одлучно прихватио хипотезу Стриговског, и одбацујући његове ограде. сматра да је Атилина палата дело Словена (Ист. древних Славян, у Ист. русс. искусства, Москва Ленинград 1953, стр. 81).

[12] Превод цитиран по *Marcel Brion*, La vie d'Attila, Paris 1930, стр. 122. Оригинални текст изд. *C. de Boor*, Excerpta de Legationibus, Berlin 1903, стр. 133 (26—134) 6.

[13] *Константинъ Кала довичъ*, Јоаннъ Ексархъ болгарский, изслѣдование объясняющее исторію словенскаго Языка и литературы IX и X столѣтій, Москва 18—24, стр. 139.

[14] *И Дуичевъ*, Славяноъблгарские древности, Byzantinoslavica књ. XI, Prague 1950, стр. 9,

[15] „Habeus de paritibus prominentes imagines hominum et bestiarum et volucrum, tam proprie suis habitudinis expressis, ut spirare putares ac vivere". (*Lubor Niederle*, Slovanské starožitnosti, oddil kulturni, dilu III, св. 2, Prague 1925, стр. 648, нап. I).

[16] Цитирано по *Josip Korošec*, Slovansko svetišče na ptujskem gradu, Ljubljana 1948, str. 7.

[17] *Б. Рыбаков*, Искусство древ. Слаян, стр. 74. Руско издање Ибн Фадлана са преводом и коментаром I. Ю. Крачковског, Москва-Ленинград 1939, стр. 79—80, није ми било приступачно.

далеко је неодређеније. Масуди само помиње лепоту словенских светилишта[18]. По једном каснијем податку пагански Руси „молили су се стварима насликаним у виду човека..."[19]. А у писму митрополита Дистрије, писаном негде у XII веку, тврди се чак да је резбарство у његово време сматрано као скитска или руска специјалност[20].

Међутим од старе руске скулптуре у дрвету није очувано ништа. Уопште је врло мало сачуваних дела раног словенског дуборезбарства.

Највише га има у Пољској. У Гњезну је нађен један крај дрвене греде који се завршава стилизованом главом вепра[21]. Очигледно да је ово очувани фрагмент са неке грађевине која је била украшена скулптурама попут оних о којима говоре наведени писци. Можда је и јако занимљива представа двоножне животиње са главом овна — опет нађена у Пољској, у Ледногори — припадала некој већој целини[22].

Сви ови подаци из разних времена, који се односе на разне словенске народе, потврђују бар једну чињеницу — да је код Словена постојало развијено уметничко дуборезбарство, и да је оно често било и дело већих размера и ширих концепција. Треба нагласити да сем описа Јована Егзарха, уосталом најсумарнијег, сви остали подаци потичу од хришћанских или муслиманских писаца несловена, који су били изразити противници често и Словена, а увек паганства, те је сигурно да су њихова казивања у овом случају заиста неоспорне чињенице. И кад они констатују извесне уметничке квалитете тих дела, онда је вероватно не само да су то сигурни подаци, већ и да је то најсувља истина која се о тим стварима могла рећи.

За сада нема ни једног податка који би говорио о украшавању раних словенских храмова на нашој територији. Но не само на основу аналогија већ и на основу оскудних извора ми знамо да су и Јужни Словени имали храмове и да су резали идоле.

Није сасвим прецизан бугарски епископ Козма кад помиње код Јужних Словена само идоле камене и дрвене[23], као што није довољно прецизно ни сведочанство у служби светог Наума, у одељку у коме се велича његов апостолски рад, и где се подвлачи да је ослободио своје ученике (Македонце у овом случају) „љутог безверја", а они раније „каменіамь и древіамь вѣрующе"[24]. Доментијан је изгледа прецизнији кад говорећи о раду Немањину на учвршћивању правоверја бележи да је Немања рушио капишта (паганске храмове), и на место њих дизао цркве, и обарао идоле, а на њихово место постављао иконе[25]. Доментијан се, истина, на овом месту користио делом руског митрополита Илариона, али је у позајмљени текст уносио извесне измене (он не помиње на пример само пагане већ и јеретике, којих је било у Немањино време у Србији, али којих није било у време Владимирово у Русији), тако да се чини да је Доментијан прилагођавао позајмљени текст приликама о којима пише.

О архитектури словенских паганских храмова код Јужних Словена могло би се судити на основу откопаног храма у Птују уколико се прихвати хипотеза Ј. Корошца да је откопани објект словенски храм[26], а о скулптури само на основу јединог досад нађеног примерка, оног словенског божанства у Музеју хрватских старина у Сплиту[27].

[18] *В. Н. Лазарев*, Скульптура владимиро-суздалской Руси, у Ист. русс. искусства, т. I, Москва 1953, стр. 422.

[19] *Б. Греков*, Киевская Русь, Москва 1949, стр. 391.

[20] *Н. П. Кондаковъ*, Русскіе клады, исследованіе древносты великокнежскаго периода, т. I С. Петербургъ 1896, стр. 80. Оригинално издање није ми било приступачно.

[21] *J. Kostrzewski*, наведено дело, сл. 253, стр. 510.

[22] *Исти*, наведено дело, сл. 252, сту. 510.

[23] *М. Г. Попруженко*, Козма Презбитеръ, болгарскій писатель X в., София 1936, стр. 5—8.

[24] *П. Н. Лавровъ*, Житiя св. Наума Охридскаго и служба ему, С. Петербургъ 1907. стр. 11.

[25] *Доментијан*, Живот светога Симеона и светога Саве, издање Ђ. Даничића, Београд 1865, стр. 30—31.

[26] *J. Korošec*, Slovansko svetišče — passim. Са хипотезом проф. Корошца није се сложио проф. Бошковић, који, не одбацујући сасвим могућност да је откопани објекат словенски храм, износи и претпоставку да су можда у питању темељи једне средњевековне куле (Проблем словенског храма у Птују, Старинар, нова серија, књ. I, стр. 39—42).

[27] Овај веома значајни објекат још није научно обрађен. Публикован је само у Позиву за помоћ, Хрватског старинарског друштва у Книну 1925. године, — где је фра Марун, тадашњи ди-

Та једина досад нађена скулптура паганске садржине на нашем тлу представља троглаво божанство. Рађено је у релативно слабом камену, — тако да су се црте делимично ублажиле, нешто расплинуле и изгубиле од своје прецизности, боравком у земљи. Скулптура је делимично и фрагментована. Овакво стање објекта не дозвољава прецизнија стилска испитивања његових евентуалних веза са скулптуром у дрвету.

И код осталих Словена сачувани су неколики камени идоли. И њихова обрада је исто тако сведена, и они су рађени, готово по правилу, у врло меком камену, који се лако троши, те су и тамо линије делимично избрисане, а у сваком случају су знатно блаже него што су биле, па је и код њих тешко констатовати тачније везе са савременом и старијом скулптуром у дрвету.

Како је и код нас и код Руса реч *балван* или *болван* служила као појам за кип божанства[28], а наша реч *соха* (колац) означавала код Чеха статуу или фигуру [29], можемо са доста вероватноће претпоставити да су словенски идоли ипак најчешће били рађени у дрвету, а да су се иначе ређи камени идоли сачували захваљујући материјалу од кога су прављени. С обзиром на старо име чини се сасвим вероватна претпоставка да су ти идоли имали облик једва обрађеног дебла — слично неколицини сачуваних камених идола.

Хусиатински или збручки идол, четворострани и четвороглави кип[30] може дати представу какви су најчешће изгледали словенски идоли, специјално они репрезентативнији, који су се налазили у храмовима, а каквог је описао Сакс Граматик. Хусиатински идол на првом месту је занимљив, више интересантан него уметнички значајан, мада му се не могу порећи и неоспорни ликовни квалитети, на првом месту у решавању четвоространог идола, — а затим и рељефа који га украшавају. Кип је као целина једноставан четворострани балван, са једва наглашеним рељефима, који на првом месту делују масом и сасвим мирним линијама. Као целина нема покрета, али га зато имају рељефи на њему. Рељефи су представљени у три регистра: у горњем је, у рељефу, дата фигура божанства (јер је само глава права скулптура); у другом регистру су четири фигуре en face, опружених руку као да хоће да се ухвате у коло; и, најзад, у трећем регистру су четири каријатиде у клечећем ставу. На једној страни, у доњем регистру, појављује се и представа коња. Занимљиво је да покрет расте уколико се спуштају редови рељефа. Само божанство једино лако варира покрете руку. Фигуре на рељефима пак све су више у покрету уколико су ниже представљене.

Бивало је и репрезентативнијих идола, сличних оном кога описује Сакс Граматик, или оном бога Перуна, кога помиње лаврентијевски руски летопис под годином 980. Њега је био подигао на једној хумци руски велики кнез Владимир. Кип је био дрвен са сребрном главом[31].

Поред ових репрезентативних идола постојао је и низ једноставних представа[32] сведених на најрудиментарније облике, који делују само масом, не само у мање значајним

ректор Музеја хрватских старина, уз позив друштва, дао и неколико фотографија најзначајнијих објеката из музеја, па је на страни 4. дао и фотографију локалитета Севид Вачанског код Скрадина, а на страни 5. „Главу Свевида нашасту у близини Севида Вачанског", очигледно желећи да се овај занимљив налаз веже за овај локалитет тако карактеристичног имена. Међутим др Стипе Гуњача, који ми је и скренуо пажњу на овај предмет и који ми је љубазно послао и ретки примерак Позива, упозорио ме је да у Музеју нема трага да је овај идол заиста нађен на Севиду Вачанском, него да ће пре бити тачна белешка Ивековића, да је нађен нешто даље, у Ждрапују, приликом ископавања.

[28] *Александар Белић,* Учешће св. Саве и његове школе у стварању нове редакције српских ћирилских споменика, Светосавски зборник, Београд, књ. I, 1936, стр. 256.

[29] *Др Веселин Чајкановић,* Да ли су стари Срби знали за идоле?, Српски етнографски зборник, књ. XXXI, Београд 1934, стр. 104.

[30] *L. Niederle,* Slov. starož., т. III/2, сл. 190, 191. Њиме се последњи бавио Б. Рибаков (Искусство древ. Славян, стр. 76—79). Он покушава да растумачи рељефе у вези са старом словенском религијом, па је чак у овим рељефима нашао и читаво филозофско гледање на свет.

[31] *И. Дуичевъ,* наведено дело, стр. 10.

[32] *L. Niederle,* наведено дело сл. 193, 195, 196.

храмовима или на појединим мање штованим заветним местима, већ, чини се, и по кућама. В. Чајкановић је, наиме, доказао да је народни обичај умивања икона на светог Јована или на Богојављење остао код нас од старијег обичаја ритуалног поливања малих, домаћих идола [33].

То би било све што би се данас могло рећи о словенском стварању у дуборезу на Балкану у времену пре примања хришћанства, — и до дефинитивног истребљења паганства. Података је веома мало, они нам управо дозвољавају само први закључак: да је такво стварање постојало, — а само нам делимично индицирају шири оквир у коме се то стварање кретало, или се могло кретати.

[33] *В. Чајкановић*, наведено дело, стр. 99.

II СРЕДЊЕВЕКОВНО ДУБОРЕЗБАРСТВО

УВОД

Ма колико да су оскудни подаци о дуборезу у паганска времена код балканских Словена, они су ипак потпунији од оних о њиховом дуборезбарству у првим вековима хришћанства. Постоји један једини податак о употреби дрвета и дубореза при украшавању цркава на православном, словенском Балкану, а и он је непрецизан. Јован Егзарх, описујући цркву коју је цар Симеон подигао у Преславу, каже само „... и церкви издобрены безгода *каменіемъ и древомъ и шаромъ* из(н)утри же мраморомъ и мѣдію, сребромъ и златомъ...“[1].

Нема никаквих података ни о употреби уметничког дуборезбарства по нашим раним репрезентативним црквама нешто касније у XI—XII—XIII веку. О неколиким сумарним подацима који су о раним црквама сачувани редовно се помињу само: скупоцени предмети од злата и сребра, везови, књиге и иконе. А сва је вероватноћа да су и тамо постојали поједини делови црквеног намештаја рађени у дуборезу. Има помена да је у то време, и нешто касније, било доста дрвених цркава код нас, где је вероватно, бар повремено, била употребљена и скулптура у дрвету при украшавању њихових унутрашњости. Сачувани примерци су релативно касни, — из XIII века најранији, — и не дају никаквих индиција на основу којих би се могло ма шта закључити о ранијем стварању. — Уз то, сачувано је само неколико њих, најчешће више или мање фрагментованих, случајно заосталих, који служе на првом месту као докази постојања овог стварања. Они могу само да наговесте проблеме пред којима су стајали наши дуборезни мајстори. — Према томе, све што се данас зна о дуборезном стварању у средњем веку у оквиру средњовековне српске државе — све је сасвим фрагментарно. Сачувана дела не могу се груписати по школама већ се морају изучавати свако за себе и везивати за предмете исте намене. Како је развојна линија појединих делова унутрашње декорације цркве слична — у осталим православним црквама, а некад, у извесним партијама, и у целом хришћанском свету, — покушали смо да наше сачуване примерке убацимо у тај шири оквир водећи истовремено рачуна да укажемо на све оно чиме би поједини наши предмети излазили из ових оквира.

[1] *Конст. Калайдовичъ*, Іоаннъ Ексархъ, стр. 139.

1. ИКОНОСТАСИ

Пре него што пређемо на проучавање наших средњевековних сачуваних дуборезних иконостаса и на њихове проблеме, задржаћемо се, у најкраћим потезима, на питању развоја иконостаса уопште[1].

Први и најједноставнији тип иконостаса — *ниска* олтарска преграда δίκτυα, δρύφακτα, στήθεα, θώραξ, ἕρκος, διάστυλα, κάγκελλοι, κιγκλίδες, τέμπλόν[2], јавља се већ у најранијим хришћанским црквама и делио је олтар од осталог простора цркве, било да се олтар налазио у источној апсиди или на средини цркве[3]. Касније, када се место олтара утврдило у источној апсиди, преграда дели олтар од брода. Већ у катакомбама ниска преграда је обележавала и штитила гробове мученика од сувише ревносних верних[4]. Ове ниске преграде — и у црквама и по катакомбама — имале су у почетку ону исту улогу коју су имале сличне преграде у римским basilica civilis, у паганским храмовима, и нарочито оне у престоним дворанама римских и византијских царева[5]: да спрече сувишно приближавање профаних. Но има примера, већ у катакомбама, да оне добијају поред функционалне и одређену декоративну улогу и вредност. Поред једноставне ниске олтарске преграде појављују се и преграде са стубовима[6], где кад и тордираним, који су везани архи-

[1] У овоме раду историја иконостаса је само детаљ за боље разумевање њиховог развоја у каснијим временима. Међутим тачни резултати и у овом погледу моћи ће се добити тек када се систематски публикује сав очувани материјал на Балкану, на Блиском истоку и код Копта, и кад се среди и сигурно датира руски материјал. Уз то ће се морати озбиљно проучити и везе између католичких ретабла и православних иконостаса.

[2] *Joseph Braun*, Der christliche Altar, T. II, München 1924, стр. 653.

[3] Олтар насред цркве издвојен преградом имала је црква светог Витала у Равени (*Ch. Rauholt de Fleury*, La Messe, études archéologiques sur les monuments, Paris 1881, I, 111, таб 240; Црква Ечмиадзин у Јерменији, *Dubois de Montpéreux*, Voyage autour de Caucase, 1839—1843, T. III, стр. 371; црква Светих апостола у Цариграду, *J. Ebersolt*, Les sanctuaires de Byzance, стр. 32, Paris 1921; црква светог Ђорђа у Солуну, итд.

[4] Исту је улогу преграда имала и у низу раних цркава; тако је гроб светог Лаврентија у Агро Верано у Риму био окружен сребрном оградом (*A. Grabar*, Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chretien antique, Paris 1946, T. II, стр. 77; у време Етеријиног ходочашћа у Свету земљу, тј. око 385. године, у цркви на Голготи часни крст је био окружен оградом која га је штитила од верних (A. Grabar, наведено дело, T. I, стр. 254); оградом су били издвојени и гробови мученика Набора и Феликса (*Paulin*, Vita Ambrosii, т. XIV, Pat. Lat. T. XIV, fol. 31) итд.

[5] Паузаније је забележио да је баријера штитила статуу Зевса олимпијског (*Cabrol-Leclerq*, Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie, под iconostase, стр. 205); за римске и византијске дворане сравни преграду представљену на рељефу Константинова лука, *K. von Poeklmann*, Römische Kaiserzeit und Untergang der antiken Welt, Ullsteins Weltgeschichte, T. I, стр. 601; *A. Grabar*,, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, стр. 207—208, сл. 10; *C. A. Mango*, Autour du grand palais de Constantinople, Cahiers archéologiques књ. V, Paris 1951, стр. 181. Сачувано је више и сасандијских рељефа на којима се владар, иза преграде, обраћа својим војним великодостојницима, *Clement Huart*, La Perse antique et la civilisation iranienne, стр. 250.

[6] *Giovanni Baptista Rossi*, Bulletino di archeologia christiana, Roma 1890, таб. I—II, R. de Fleury, La Messe, T. I, стр. 103.

травом[7]. И оваква обрада преграда свакако је прешла из римске уметности, јер има примера да се и на римским споменицима налазе представе преграда на којима се јављају и стубови[8]. Ова врста преграда се већ сасвим приближује тзв. *високим олтарским преградама*, које имају ниске парапетне плоче, а између плоча стубове, везане архитравом. Отвори међу стубовима изнад парапетних плоча затворени су били завесама. Овакве преграде изгледа да су постојале већ у катакомбама[9], а биле су честе у раним црквама[10]; оне су се вековима понављале по црквама и на Истоку и на Западу.

У катакомбама се налазе и најстарији примерци преграде уклесане у стени[11]. То у ствари није засебан облик преграде; он се само због чисто архитектонског коришћења материјала издваја од преграда прављених у камену и металу — ниских и високих.

Ово издвајање олтара добило је врло рано и нарочити значај. Већ у IV веку, на Лаодикијском сабору, одлучено је да жене не могу ући у олтар, а на трулском синоду 691. године одлучено је да уопште лаици, сем цара, не смеју прелазити иза преграде, ни улазити у олтар[12]. Сличних одлука синода било је и на Западу[13], само оне тамо нису тако примењиване као на Истоку. У вези са оваквим схватањем, преграда је добила, нарочито на Истоку, одређен значај и постала неопходни део унутрашњег уређења цркве.

О изгледу тих раних преграда, ниских и високих, можемо судити по бројним представама на мозаицима[14], на фрескама[15] и по рукописима[16]. Постоји и већи број описа, више или мање сумарних[17]. Сачуван је и велики број парапетних плоча, делова архитрава и стубова[18]. Постоји чак известан број ниских и високих преграда очуваних било у це-

[7] *Д. Треневъ*, Иконостасъ смоленскаго сабора московскаго новодевичкаго монастыра, Москва 1902, стр. 2; *G. Millet*, L'art byzantin, у *A. Michel*, Histoire de l'art, T. I, Paris 1924, сл. 30.

[8] На једном саркофагу из јужне Русије постоји представа преграде са седам стубова; *N. Kondakov, Le comte Tolstoi et Reinach*, Antiquités de la Russie méridionale, T. I, Paris 1891, стр. 42—44, сл. 46.

[9] Ср. представу на мермерној плочи нађеној у римским катакомбама, а која се чува у Ватиканском музеју (*Cabrol-Leclerq*, нав. дело под iconostase, стр. 1516, сл. 361.

[10] Ср. ванредно очувани пример у цркви Тепекерману на Кавказу (*Dubois de Monpéreux*, Voyage autour du Caucase, T. IV, Album IV, таб. V, No 1, стр. 244; или представу, чешће понављану, високе преграде у цркви светог Менаса у Египту (*Venturi*, Storia dell'arte italiana, Milano 1902, T. II, сл. 454).

[11] *Треневъ*, наведено дело, стр. 2, сл. 3.

[12] *J. Braun*, Der Christ. Altar, T. II, стр. 656.

[13] *J. Braun*, нав. дело, T. II, стр. 656.

[14] У цркви светог Ђорђа у Солуну, *Н. П. Кондаковъ*, Македонія, С. Петербургъ 1908, стр. 80—81, сл. 23—24; у баптистерију ортодоксних у Равени, на представама васељенских сабора у Витлејему у цркви Рођења (*H. Stern*, Les représentations des conciles dans l'église de la Nativité à Betléem, Byzantion, T. XI, Bruxelles 1936, таб. V, сл. 15; таб. VI, сл. 17, таб. VII, сл. 19 итд.

[15] У готово свим нашим и византијским црквама на представама Ваведења, Одбијених дарова Јоакима и Ане (у Студеници, Ариљу, Хиландару, Пећи, Метрополи у Мистри итд.) и у сценама Причешћа апостола у Студеници и Дечанима.

[16] У минеју Василија II (*J. Braun*, нав. дело. T. I, сл. 369); у рукопису монаха Јакова; Paris ms gr. 1208; у Vienne Meklitharistes 697, фол. 6 (*Macler*, Miniatures armeniennes, Paris 1913, сл. 11); у Pentateuque d'Ashburnam (*Cabrol-Leclercq*, под Sinai, сл. 10971, стр. 1485) итд.

[17] На пр. високе преграде у Тиру (Евзевије, Hist. eccl. 1, 10 с. 4, *Migne* 20, 868) Свете Софије у Цариграду (Павле Силансиар, 686—718, *Migne* 36, 2145—2147); иконостас цркве Неа Мони у Цариграду, (Константин Порфирогенит, Vita Basilii Maced. 83, *Migne* 132, 953); једне цркве у Серезу (*Louis Bréhier*, Anciennes clôtures de choeur antérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos, Studi byzantina e neoellenice, T. II Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, Roma 20—26, септ. 1936, Roma 1940, стр. 54); ср. описе патријарха Никифора (Antirrhetici 3, и 45, *Migne*, 100, 464—465); и Симеона Солунског (De Sancto Templo 131, *Migne*, 155, с 345). О описима неких раних преграда на Западу ср. *J. Braun*, нав. дело, T. II, стр. 662—663, 670. У нашим изворима постоји један једини помен — код Константина Филозофа, а односи се на иконостас београдске саборне цркве, Гласник Српског ученог друштва, књ. 42, Београд 1875, стр. 324).

[18] Делови старих олтарских преграда сачували су се у великом броју у Италији (специјално у Риму, Равени и Венецији), у Грчкој (нарочито их је огромно скупљено у Византијском музеју у Атини), у Турској (специјално је ванредан материјал у Цариградском археолошком музеју), у Грузији, (*Ш. Я. Амиранашвили*, История грузинского искусства I, Москва 1950, стр. 213), у Бугарској, на Светој Гори и код нас, — где су налажени на свим већим ранохришћанским локалитетима: у Стобима (ср. *Балдуин Сарија*, Нови наласци у епископској цркви у Стобима, Гласник Скоп. научног друштва, књ. XII, Скопље 1933, стр. 19—21, сл. 10—18; у Коњуху, (*Св. Радојчић*, Црква у Коњуху, Зборник радова Ви-

дини, било фрагментарно[19]. Те ране преграде бивале су од дрвета[20], позлаћеног кованог гвожђа[21], мермера и камена[22], позлаћеног бакра и бронзе[23], сребра и позлаћеног сребра[24].

У целини узевши, све ране преграде, а свакако све оне пре средине IX века, тј. пре 843. године, нису имале одређену декорацију. Уосталом, до тог времена није још била сасвим фиксирана ни декорација цркве. Тек после победе иконобораца украшавање цркава прати увек један одређени план и програм. Сваки део цркве, по своме месту и значају, добија одређено симболичко тумачење и у вези са тим и одређену декорацију. Олтарска преграда, по тумачењу које је касније формулисао Симеон Солунски[25], је граница између два света, видљивог и невидљивог. Она дели храм на цркву верних, и олтар — чисту светињу. Њено место, на граници две цркве: видљиве и невидљиве, земаљске и небеске, условиће све већу пажњу, и због свога значења, она ће се у православним црквама развијати веома дуго, непрестано добијајући у вредности, да у Русији, каткада, од XVII века, даље, прими на себе целокупну сликану декорацију цркве. На Западу, где никада симболична деоба цркве, (па ни декорација у вези са тим), није добила онај значај који је имала у црквама на Истоку, — преграде, без чврсте везе са схватањем црквеног простора и богослужења, остаће само декоративни украс олтара који се у извесним црквама необично развио[26], али који никад није постао неопходан део унутрашње декорације цркве. На Западу ове преграде као да никад нису биле сликане[27], али су зато чешће бивале

зантолошког института, књ. I, Београд 1952, стр. 161—162, сл. 28—33); у Добравини (*Ćiro Truhelka*, Osvrt na sredovječne kulturne spomenike Bosne, стр. 11, с. 7—12); и по бројним црквама у Хрватској (*Rud. Egger*, Frühchristlichen Kirchenbauten in süd. Norikum, Wien 1916, стр. 17) итд.

[19] За иконостасе очуване на Западу ср. *J. Braun*, нав. дело, г. II, стр. 661—663, сл. 364 1 и 2, 365 1 и 2, 368, 369 2; на Кавказу у Тепекерману (*Dubois de Montpéreux*, нав. дело, T. IV, таб. V, No 1, стр. 244; иконостаси у Армази и Старој Шуамти (*Г. Филимановъ*, Церковъ св. Николая чудотворца на Липнѣ близъ Новгорода, Вопросъ о первоначельной формѣ иконостасовъ въ русскихъ церковъ, Археологичексія изслѣдованія по памятникамъ, вып. I, Москва 1859, таб. X и XI; ниске и високе преграде у Кападокији, у црквама светог Евстатија, у Келецлару, капели светог Симеона у Зилве итд. (*G. de Jerphanion*, Les églises rupestres de Cappadoce, Album 1, сл. 44, 1; 36, 1; 143, 3); на Светој Гори (*J. Bréhier*, Anciennes clôtures, стр. 49—50) ; код нас је од старих високих очуваних преграда најпознатија она у цркви светог Мартина у Сплиту (*J. Strzygowsky*, O razvitku starohrvatske umjetnosti, Zagreb 1927, сл. 4); мање је позната старија, делимично очувана преграда из једне црквице у околини Пуле, која се чува у Градском музеју у Пули (инв. бр. 163) (*M. Mirabella Roberti*, Atti e memorie della Societa Istriana di archeologia e storia patria LIII, 1947, стр. 270.) На фотографији срдачно захваљујем Борису Бачићу, директору Музеја у Пули.

[20] У базилици у Тиру (Евзевије, Hist. eccl. 1, 10, c 4; Migne 20, 868); у цркви светог Срђа у Каиру (*R. de Fleury*, La Messe, T. III, стр. 123); у цркви у Деир ак Сириани, Ал Адри, Аба Бишену, (*Павлиновъ*, История русской архитектуры, Москва 1894, стр. 86); у цркви у Александрији и оној у Артсати (*J. Braun*, нав. дело, T. II, стр. 656, 660) и за бројне примере на Западу (Исти, нав. дело, стр. 659).

[21] У цркви свете Марије у Задру (*Errard et Gayet*, L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et la Dalmatie, T. IV, Torcello, Paris 1901, стр. 96); Браун наводи неколико каснијих примера високих преграда од кованог гвожђа из Шпаније (нав. дело, T. II, стр. 660).

[22] Оне су биле најбројније, и један део их се сачувао било фрагментарно било у целини.

[23] У цркви Светих апостола у Цариграду (*Lethaby and Harold Swainson*, The Church of Sancta Sophia Constantinople, London 1894, стр. 73); у цркви светог Рикијера у Центули (*J. Braun*, нав. дело T. II, стр. 663). За касније примере на Западу ср. *J. Braun*, нав. дело, T. II, стр. 659—660.

[24] Првобитни иконостас у цркви свете Софије у Цариграду (Павле Силенсиар, 686, *Migne* 86, 2145); у Неа Мони где је архитравна плоча била од позлаћеног сребра или чак од злата (Конст. Порфирогенит, 87, 330—331, *Bonn*), у цркви свете Катарине на Синају (*R. de Fleury*, нав. дело, T. III, стр. 113; у цркви светог Јована у Равени. За старије примере на Западу ср. *J. Braun*, нав. дело T. II, стр. 660 и нап. 1.

[25] Expositio de divino templo 7, Migne 155, 704.

[26] Ср.*J. Braun*, нав. дело, T. II, стр. 660—667, сл. 364—370.

[27] Са изузетком, чини се, иконостаса у Торчелу, — уколико се овај споменик може третирати као западни и можда ирског дрвеног иконостаса из цркве у Килдари, који је, по једном недовољно јасном опису из VII века, био, изгледа, украшен сликаним представама (*Françoise Henri*, L'art irlandais, Dublin 1954, стр. 20).

украшене било рељефима [28], било статуама [29], било крстом између α и ω [30] или Распећем [31].

И на православном истоку олтарска преграда није имала пре средине IX века онај значај који ће касније стећи. Она је додуше редовно одвајала олтар од осталог простора у цркви, али је њена декорација ипак била случајна и неодређена. Истина, постоји известан број података из којих се може наслутити да су се и тада, у појединим случајевима, бирале композиције којима ће бити украшене[32]. Ликовне представе су се појављивале на парапетним плочама[33], архитраву[34], а изузетно и на стубовима[35]. Међутим, у највећем броју случајева преграда је била украшена само орнаментима. Чак и један део ликовних представа, које се на њима гдекад јављају, очигледно је ту доспео случајно, најпре

[28] Ср. најлепше очуван пример из црквеРеститута у Напуљу (*J. Braun*, нав. дело, Т. II, стр. 669, сл. 366). Рељефне су свакако биле и представе Христа и апостола, Богородице и светаца на иконостасу цркве светог Петра у Риму (*J. Braun*, нав. дело, Т. II, стр. 669).

[29] Статуама су украшене високе преграде у Торчелу, у Светом Марку у Венецији она у пећинској цркви Сантис (*E. Bertaux*, L'art dans l'Italie méridionale, T. I, стр. 245); и оне у Светом Јовану Латранском, и доњој цркви светог Фрање у Асизи (*R. de Fleury*, La Messe, T. II, сл. 1, таб. III, стр. 124 итд.

[30] *R. de Fleury*, нав. дело, Т. III, стр. 122.

[31] *A. Frolow*, Deux églises byzantines, Etudes byzantines, T. III, Bucarest, 1945, стр. 59, нап. 48; *Lenoir*, L'architecture monastique, Paris 1852, T. I, стр. 185; *Fleury*, нав. дело, Т. III, стр. 124. — Сасвим ретко, место Распећа стављана је икона Христа (*I. Mansi*, Sacrorum Concillorum Nova et Amplissima Collectio, Firenza 1767, XIII, col. 89—92.

[32] Поред свег прилично опширног описа Павла Силансиара тешко је рећи да ли је олтарска преграда свете Софије имала представе једне симболичне или догматске целине. (686—718, *Migne*, 86, 2145—2147); мада је прихватљива и хипотеза Фролова да је ту био представљен Христос окружен анђелима, апостолима и пророцима — саобразио истој симболичној целини каква ће се наћи у IX веку у куполи цариградске цркве, задужбине Стилианоса, или Нове цркве Михаила III (*A. Frolow*, op. cit., п. 50—52, 60 и 59, нап. 48). Сличан је случај чак и са олтарском преградом у Неа Мони (83, *Migne* 109 —341), по одушевљеном опису јасно је да је олтарска преграда била ванредно уметничко дело, изведено са свом раскоши коју је Византија умела да користи уз богату употребу драгог камења, — али није ни мало јасан смисао самих одабраних представа. Да ли су ту били представљени разни видови Христа? Или су то биле само ванредне, богате иконе израђене у емајлу на златној основи.

Специјална декорација извесних олтарских преграда да се, међутим, пре наслутити, по декорацији извесних сачуваних парапетних плоча, са очигледно одабраним композицијама, било да су у питању представе мистичног јагњета (на парапетној плочи из отоманског музеја у Цариграду, *G. Mendel*, Musée imperial ottomane, Catalogue des sculptures grecs, rom. et byz., Constantinople 1914, T. II, No 679 (1695), стр. 477); или оној из Венеције (*Louis Bréhier*, La sculpture iconographique dans les églises byzantines, Bulletin de la séction historique, T. XI, Bucarest 1924, стр. 66—67); или представе сцена из Старог завета, управо оних које се симболично везују за еухаристију: Данила међу лавовима, са Абакусом кога доводи анђео, — на парапетној плочи из Цариграда, (*G. Mendel* нав. дело, стр. 520, No 711 (1565)); жртва Аврамова на парапетној плочи из Венеције — (*L. Bréhier*, нав. дело, стр. 56—66); и на оној из Цебелднија (*Ш. Я. Амиранашвили*, нав. дело, стр. 213); историја Јонина — на парапетним плочама са Крима и са Тарса, (*L. Bréhier* нав. дело, стр. 65—66); или, најзад, одређене хришћанске композиције: Лазарево Васкрсење на парапетној плочи из Цариграда, (*L. Bréhier*, нав. дело, стр. 65), па и илустрације појединих чуда Христових (*G. Mendel*, нав. дело, Т. II, No 672 (907), стр. 471—472 и No. 673 (1592) стр. 472.).

[33] Ср. *L. Bréhier*, нав. дело, стр. 65—67; *G. Mendel*, нав. дело, стр. 472—477.

[34] Ср. поменуте списе Константина Порфирогенита, Vita Basilii 83, *Migne*, 109, 34; Симеона Солунског, De sancto templo 131 *Migne* 155, 343; сребрне олтарске преграде у Светом Петру у Риму (*J. Braun*, нав. дело, Т. II, стр. 669).

[35] Голубински (Археологической атласъ ко второй половины I тома Исторій русской церквй, Москва 1906, таб. IV); *Bayet* (Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chretiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes, Paris, 1879, стр. 111, и исти, L'art byzantin, Paris 1904, стр. 40); *Ch. Diehl* (Manuel d'art byzantin, T. I, стр. 166, и исти, Justinien et la civilisation byzantine au VI[e] siècle, Paris 1901, стр. 484) и *Bréhier* (Les églises byzantines, Paris, стр. 18) — сматрају да су се на Јустинијановој олтарској прегради Свете Софије иконе налазиле *на стубовима*. Док Браун (Das christ. Altar, I—II, с. 663), *Д. Треневъ* (Иконостасъ смолен. собора таб. II, стр. 11—15) и *Millet* (L'art byzantin, у Michel-овој Histoire d'art, I. I стр. 159 и *Лазарев* (Живопис владимиро-суздалској Руси, у Ист. русског. Искуства, Т. I, Москва 1953, 463), сматрају да су оне биле на архитраву, мада Павле Силансиар не помиње архитрав. Овај опис, мада дуг, није много јасан. На основу њега је ипак *Karl Holl* (Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche, Archiv für Religionswissenschaft T. IX, 1906, стр. 370

само као декорација[36]. У ранијим временима украшавање олтарске преграде углавном не прати један одређен иконографски систем. Иконе, и уопште сликане композиције, појављују се повремено; једни их споменици имају, други, савремени па и каснији, немају. Слично као и декорација цркве, у свом раном времену ни декорација олтарске преграде није подлегала једном општеприхваћеном правилу.

По нашем данашњем знању прве појаве ликовних представа на олтарској прегради падале би у VI век. Један број парапетних плоча, са представама религиозне садржине, датира се у ово време. Ако би овај рани датум прихватили и са резервом с обзиром на чињеницу да ни један од ових споменика није прецизно датиран, остаје опис иконостаса цркве свете Софије у Цариграду Павла Силансиара, по коме је несумњиво сигурно да су се иконе налазиле и на олтарској прегради повремено и у VI веку. Но нема података о томе да су овакви примери били шире распрострањени. На неколико стотина сачуваних раних парапетних плоча једва тридесетак има представе. Чини се да су овако схваћене преграде имале само по неке од репрезентативних грађевина[37]. Истина, судећи по саопштењу патријарха Нићифора (+828), који говори о сликама на олтарској прегради уопште, не описујући ни један конкретан споменик, — могло би се закључити да их је било чешће[38], бар од краја VIII века, односно вероватно од 787. године. Веома је мало добро очуваних споменика IX—XI века, тако да је тешко пратити развој декорације иконостаса и у том периоду[39]. Чини се да је и после 843. године било колебања у украшавању олтарских преграда, и да се декорација прилагођена њиховој улози и значају јавила тек осетно касније. Наиме, у Кападокији, још у X, XI и XII веку, граде се цркве, једне са ниским преградама без сликане декорације, друге са ниским живописаним преградама. Сликана декорација, како се чини, није у вези са неким одређеним системом избора тема[40]. У Ђурђијанској још у XIII веку има олтарских преграда чији је избор декорације очигледно настао под утицајем захтева верника[41]. Два сачувана дуборезна коптска иконостаса X—XI века једва се разликују од савремених муслиманских радова по палатама и џамијама, само неколике представе светитеља везују их за хришћанску уметност[42]. Чини се да ни савремени италијански иконостаси нису имали одређену, специјално одабрану декорацију, подређену њиховој симболици[43].

и даље) закључио чак да је у питању прави иконостас, онај који потпуно затвара олтарски простор. Мени се чини вероватније да су се иконе налазиле на архитраву, где ћемо их ускоро опет срести, него сасвим по изузетку, — на стубовима. На стубовима се појављују представе светитеља јако ретко, — ср. један од очуваних примера, али каснији, онај на иконостасу у Армази (*Филимоновъ*, нав. дело, Т. IX).

[36] На пример на појединим ђурђијанским преградама ((*Grimm*, Monuments d'architecture byzantine en Georgie et en Armenie, Ст. Petersbourg 1864, стр. 4) на олтарској прегради у Старој Шуамти и у Армази (*Филимоновъ*, нав. дело, таб. XI и IX), као и на појединим олтарским преградама у Кападокији, на пр. у цркви светог Евстатија, Келеџлару итд. (*G. de Jerphanion*, Les églises rupéstres de Cappadoce, T. I, Album, tab. 36, сл. 1 и tab. 44, сл. 1). Сви ови примери временски су каснији.

[37] Црква светог Петра у Риму имала је у VIII веку на сребром обложеном архитраву према наосу ликове Христа и дванаесторице апостола, а према олтару ликове Богородице и светица (*J. Braun*, Der christl. Altar, T. II, стр. 66; а Неа Мони на златом обложеном архитраву неколико икона Христа.

[38] *Antirrh*, 3 и 45, *Migne* 100, 464—465.

[39] Ср. три задарска плутеја у Археолошком музеју у Задру са рељефима композиција из Христовог и Богородичиног живота (*Mate Suić*, Muzeji i zbirke Zadra, Zagreb 1954, слике на страницама 99 и 102).

[40] *G. de Jerphanion*, нав. дело, T. I, таб. 36, 1; 44, 1. T. II, таб. 70; 83, 2; 133, 2; 133, 1; т. III, таб. 186, 1.

[41] *Grimm*, нав. дело, стр. 4. На парапетној плочи из Ховле (XI век) налазе се ликови пет светитеља; на парапетним плочама из Шио-Мгвиме (XII век) претстављене су чисто локалне композиције: Марга пред стубом Симеона Столпника и св. Евагрије иде са светом Шио. Само се на парапетној плочи из Сафаре налази композиција Деисиса која се одређено везује за олтарску преграду (*Ш. Я. Амиранашвили*, нав. дело, стр. 113—114, Таб. 112, 114—116, и таб. 6).

[42] *Ed. Pauty*, Bois sculptés d'églises coptes, époque fatimide, Le Caire, 1932, passim; *Georges Marçais*, Les images dans l'art musulman, Byzantion VII, Bruxelles 1932, стр. 162. Ипак се тешко може прихватити хипотеза да је иконостас у Сит Барбари дело уметника муслимана (*Ugo Monneret de Villard*, The Church of Sitt Barbara in old Caire).

[43] У крипти цркве Сан Ђовани код Бриндизија на делимично очуваном иконостасу XII века налази се само представа арханђела Михаила, по којој се не може реконструисати некадашња сли-

Занимљиво је да се у то време још није фиксирао ни један назив за иконостас. Повремено се употребљавају стари називи за олтарску преграду, понекад се цео иконостас назива κοσμήτης (грчким изразом за архитравну греду)[44], а τέμπλον, израз за прави иконостас, учвршћује се тек касније. Он се додуше појављује већ код Теодора Студита, почетком IX века[45] као и у типику манастира Благовештења царице Ирине (на почетку XII века)[46], али се тек од почетка XV века јавља, више или мање редовно[47], Сам израз εἰκονόστασις, εἰκονοστασιο појављује се ретко и сасвим касно, а свакако под руским утицајем[48], јер у Византији он је означавао или намештај на који је стављана нарочито штована икона (било у цркви или у кући)[49], или један, ближе неодређен, простор у цркви[50]

Декорација олтарске преграде као да се и у самој Византији усталила тек у XI и у XII веку. Један од најстаријих и најбоље очуваних примера тих првих иконостаса налази се у цркви светог Пантелејмона у Нерезима[51]. Иконостас је имао четири парапетне плоче, шест стубова и архитрав преко стубова. Са обеју страна на зиду — (масивним „ступцима") у продужењу иконостаса, у богато украшеним оквирима, насликане су у фреско техници две „иконе": северно од иконостаса Богородица са Христом, а јужно, лик храмовног светитеља — светог Пантелејмона. (*Табла* I). Иако се оне налазе на зидовима, ван самог иконостаса, ове иконе ипак са иконостасом чине једну целину. Но и поред њих, сам иконостас задржава још увек облик старе високе олтарске преграде, — и још увек су му сви отвори затворени завесама. — Завесе које су, затварајући све отворе, на олтарској прегради делиле наос од олтара, имају у ранијим византијским црквама ону исту улогу коју су имале у античком свету, где су заклањале статуу божанства, и код Јевреја — где су одвајале светињу над светињама од верних, — и у царским палатама и византијским и сасанитским, где су заклањале цара[52]. У раном хришћанском богослужењу, по Јовану Златоустом, отварање ових завеса био је ретко свечан тренутак, — и упоређиван је са „отварањем небеса"[53]; отуд су се оне споро замењивале на олтарским преградама. Румунски назив *катапетазма* за иконостас[54], сачувао је недвосмислено сећање на некадашњи значај завеса на олтарској прегради, јер су оне понекад, као на пример у капели Несагориме купине на Синају, затварале и саме цео олтарски простор[55].

кана целина; међутим на иконостасу пећинске цркве у Grota dei Santi, где је сачувана скоро цела декорација, јасно је да ова декорација није конципирана као једна издвојена целина одређеног, симболичног значаја и садржаја, која баш одговара иконостасу. Поред Богородице са Христом насликана је и света Маргарета између два светитеља, и још шест светитеља у медаљонима. Фреске треба да су из X века (*E. Bértaux*, L'art dans l'Italie méridionale, т. II, Paris 1904, сл. 54, стр. 142).

[44] Симеон Солунски, De sancto templo, 131, *Migne*, 155, 343.

[45] *Jambi*, 43, *Migne*, 99, 1796.

[46] Чланови 59, 60, 62, 66—68, *Migne*, 127, 1080.

[47] Siropulos (Historia concilii Florentini) (*J. Braun*, нав. дело, стр. 651) и Малаксас у својој Историји цариградских патријарха (*Du Cange*, Glossarium ad scriptores mediae, in. graec. T. I, Lugduni, 1688, под τέμπλον, стр. 1542.

[48] *Hein. Brockhaus*, Die Kunst in der Athos-Klöstern, Leipzig 1891, стр. 18.

[49] *Codinus*, De officiis, c. 6, *Migne*, 157, 61; *Du Cange*, под εἰκονόστασις, стр. 352. У Грчкој и данас реч иконостас има то значење.

[50] *Du Cange*, на истом месту, стр. 352.

[51] *Н. Окуњевъ*, Алтарная преграда XII вѣка въ Нерезъ, Seminarium Kondakovianum, књ. III, Prague 1929, стр. 5—51, сл. 1—5; *Ђ. Бошковић*, Извештај и кратке белешке о путовању, Старинар, трећа серија, књ. VI, Београд 1931, стр. 182—183, сл. 6—8. Старији је примерак, али не овако добро очуван, онај у базилици у Лаконији (*A. Orlándos*, Ανατολίζουσάι βασιλικαὶ τῆς λακωνίας, Επετηριδος της Εταίρείας βυζαντινων т. IV, 1927, 343—351.

[52] *Viljem Tirski*, Hist. XX, 23; Recueil des historiens des croisandes т. I_2, стр. 983; *Cl. Huart*, La Perse antique, 177.

[53] *Треневъ*, Иконос. смол. сабора, стр. 3.

[54] *N. Jorga*, Les art mineurs, II, 13.

[55] *Lenoir*, L'architecture monastique, стр. 349, сл. 241.

Нерешки иконостас није имао ни двери. Поред централног отвора постоје стубићи, али су двери међу њих тек касније убачене, као и на иконостас светог Луке у Фокиди[56], или на онај у цркви Порта Панагиа у Трикали[57], или у цркви светог Николе у Ватопеду[58].

Током целог XII и све до краја XIII века, судећи по сачуваним ликовним представама, или по остацима монументалних репрезентативних оквира престоних икона, по нашим црквама су се налазили иконостаси овога типа. Из Византије је прихваћен овај облик иконостаса и у односу на његову архитектонску конструкцију, и у односу на његову декорацију. У Курбинову на северном и јужном зиду, поред иконостаса налазе се у богатим сликаним оквирима монументалне фигуре Христа и светог Ђорђа, патрона цркве[58a], које су очигледно чиниле целину са несталом високом преградом. У Милешеви су на источном зиду поред иконостаса делимично сачуване монументалне фигуре Богородице и Христа (црква је посвећена Христу). У Сопоћанима, на истом месту, фреске-иконе су пропале, али се још виде трагови оквира у штукатури у којима су се налазиле, исто као и у Студеници. Репрезентативна фигура светог Никите у богатом сликаном оквиру у цркви светог Никите исто је тако припадала старом, ишчезлом иконостасу — типа високе преграде.

Но већ почетком XIV века појављују се први пут код нас сачувани примерци иконостаса са престоним иконама на њему. Најстарији датирани иконостас овога типа на нашем тлу је онај у Старом Нагоричину (где су престоне иконе Богородице са Христом и Ђорђем Диасоритисом живописане на самом иконостасу), а затим онај у Белој Цркви Каранској (где су исто тако фреско сликане иконе на иконостасу: Богородице Тројеручице, патрона цркве, два лика херувима и две фигуре из композиције Моленија (*сл.* 1.); у Леснову (чија је једна првобитна престона икона Богородице са Христом још сачувана); и у Дечанима (чије су иконе са првобитног иконостаса исто тако сачуване)[59]. Слично је свакако било у Бањској, у Грачаници, у црквама у комплексу манастира Пећке Патријаршије, у Марковом манастиру, у Лешку итд.

На том новом типу иконостаса све до почетка XV века налазиле су се најчешће само престоне иконе. Обично их је било само две: икона Богородице са Христом и икона патрона цркве, а само по изузетку више[60]. Међутим постојали су, изгледа, и сасвим ређи богатији иконостаси са два реда икона. Приликом последњих конзерваторских радова у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, рестауратор Здравко Блажић пронашао је и очистио једну икону апостола Матеје у целој фигури, која је несумњиво из краја XIII или из самих првих година XIV века. Изгледа највероватније да је ова икона припадала неком иконостасу са почетка XIV века (највероватније оном у цркви свете Софије) и да се налазила у *другом* реду, као део проширене деисисне композиције. Професор Св. Радојчић нашао је недавно у Хиландару девет икона са представама Христа и апостола у попрсјима[61]. Иконе су настале седамдесетих година XIV века и несумњиво су припадале другом реду икона хиландарског иконостаса, као део раширене деисисне композиције. Само неколико година каснији је и обновљени репрезентативни иконостас у Грачаници,

[56] *O. Wulf*, Altchristliche und byzantinische Kunst, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin, сл. 389.

[57] Г. А. Σοτηριου, Χριστιανιχυ και βυζαντίνη αρχαιολογια, τομοσ, ᾶ. εν Αθηναις 1942, сл. 114.

[58] *Н. П. Кондаковъ*, Памятникй христианскаго исскуства на Афонѣ, С. Петербургъ 1902, сл. 19, стр. 43.

[58a] *Радивоје Љубинковић*, Стара црква села Курбинова, Старинар, трећа серија, књ. XV, Београд 1940, стр. 107, сл. 4.

[59] Годишњак музеја Јужне Србије, књ. I, Скопље 1941, стр. 97—101, сл. 1—2.

[60] Дечански и карански иконостас са више икона у првом реду везује се можда за једну другу варијанту раног иконостаса, на коме се, већ релативно рано (XI—XII век) налазио у првом реду већи број икона, чешће са Деисисом. Слична декорација, веома стара, недавно је нађена први пут на Криту, у малој пећинској цркви свете Софије, чије се фреске на самом зиданом иконостасу датирају у крај XI или у почетак XII века. Иконостас је зидан, и на њему су фреско насликани са северне стране: свети Пантелејмон и света Софија са своје три кћери, а са југа свети Теодор Критски и Деисис (*A. Xyngopoulos*, Fresques de style monastique en Grece, Athènes 1954, сл. 178—180, стр. 511—513). Само дечански првобитни иконостас није имао Деисис, те његова декорација још увек остаје сасвим усамљена.

[61] Захваљујем професору Св. Радојчићу на овом податку.



Сл. 1. Бела црква Каранска. Иконостас. XIV век. (Цртеж Зорице Симић-Миловановић). — Fig. 1. Bela Crkva Karanska. Iconostase. XIVième siècle. (Dessin de Zorica Simić-Milovanović).

на коме се, исто тако у другом реду, налазила раширена деисисна композиција. Од ње се било сачувало само шест икона: Христа и Богородице и четири апостола. (У међувремену се изгубио траг Богородичиној икони.)

Ове случајно сачуване иконе доказују да су и код нас постојали поједини примерци развијенијег иконостаса — иконостаса са два реда икона — већ на самом почетку XIV века, мада су по нашем данашњем знању код нас пре краја XIV века најчешће још увек употребљавани једноставни иконостаси — високе преграде са престоним иконама.

Међутим, у Византији се развијени облици иконостаса јављају знатно раније а изгледа и чешће.

Ако се оставе по страни примери појаве икона на архитравној греди из VI—IX века, чији нам иконографски садржај није сасвим јасан и који, као да и није био подређен одређеној симболици, већ од XI века постоје у Византији сачувани или примерци или изворни подаци о развијенијем облику иконостаса, који већ има јасну иконографску садржину, потчињену уз то једној чврстој симболичној концепцији.

Најстарији очувани примерак декорације другог реда икона на иконостасу је онај из синајског манастира, који по Г. и М. Сотириу припада XI веку[62] Очувана су два дела са шест представа Великих празника под исцртаним луцима. На сваком сачуваном делу архитравне декорације налазе се по три композиције. Да би целина била потпуна потребне су још две плоче са осталих шест Великих празника. Како су у средњем веку целине готово редовно састављене из непарног броја делова, сасвим је могуће да се у центру налазила и икона са деисисном композицијом.

И најстарији писани извор овог времена о декорацији другог реда икона на иконостасу даје исти податак. По једној белешци из 1143. године, у руском манастиру Ксилургу на Светој Гори, у цркви тога манастира, налазиле су се тада на иконостасу, у другом реду, празничне иконе[63]. Ни овде се није сачувао помен о деисисној композицији међу овим иконама. Данас је тешко рећи није ли у краткој белешци случајно изостављен помен о овој композицији, или се она заиста није налазила међу иконама Великих празника. На осталим очуваним ранијим византијским иконостасима деисисна композиција се редовно јавља у центру међу празничним иконама (на пример на оба делимично сачувана иконостаса из синајског манастира, које Г. и М. Сотириу стављају у XII век[64]). Ова композиција јавља се као централни део декорације другог реда иконостаса чак и кад је цела садржина другог реда икона на иконостасу друкчије схваћена. Архитравна плоча са иконама другог реда, која припада једном иконостасу из Синаја, из XII века, има у центру деисисну композицију, док су около сцене из живота светог Евстатија[65]. У овом случају декорација иконостаса је очигледно прилагођена специјалној целини. Иконостас се несумњиво налазио у цркви посвећеној светом Евстатију, и зато су сцене из његовог живота дошле на иконостас, али и у овом случају сачуван је централни, главни део декорације другог реда икона, Деисис. Он се ту налази на очуваним примерцима и касније, било као централни део декорације, међу осталим празничним иконама, било као засебна — једина тема. Чини се да се прво схватање декорације другог реда икона на иконостасу — празничних икона здружених са Деисисом — све више губи, и да почиње да преовлађује употреба само Деисиса, који се проширује. Има се утисак да није случај што најмлађи примерак декорације другог реда икона на једном синајском иконостасу (XIII века) има у другом реду само раширен Деисис[66]. Само се повремено касније и даље ко-

[62] *G. i M. Sotiriou*, Les icones de Sinaï, t. I, таб. 8, 7—90; т. II, стр. 102—104.

[63] *Н. П. Кондаковъ*, Русская икона, т. III, Prag 1931, стр. 89 и 94.

[64] *G. i M. Sotiriou*, нав. дело, т. I, таб. 91—98; т. II, стр. 104—106.

[65] Наведено дело, т. I, таб. 103; т. II, стр. 109—110.

[66] Наведено дело, т. I, таб. 112—116. Свакако је део иконостаса и другог реда икона и фрагмент архитрава из солунског манастира τῶν βλαταίων који се чува у Византијском музеју у Атини (бр. 150), а на коме су представљени у шамлеве скулптури — апостоли Јаков, Филип и Лука, у целим фигурама. Мада је вероватно да су и они били део раширеног Деисиса, постоји могућност да су део тзв. апостолских икона. По Кондакову, ова композиција је настала у XII—XIII веку, а по Сотириу-у у XI. Представљени апостоли свакако су ближи стварању XI него XIII века.

ристи декорација другог реда иконостаса са празничним иконама. Код нас је сачуван само један пример (из последњих година XIII или самог почетка XIV века), вероватно са иконостаса Богородице Перивлепте у Охриду, па и он непотпун.

Да оваква декорација није била специфична само за чувени синајски центар, дају доказе и писани извори и друга више или мање фрагментарно очувана дела византијског стварања.

Помен најстарије појаве раширеног Деисиса на иконостасу налазимо код Малаксоса. Он је забележио да се у *његово време* налазио у Венецији један темплон, који су крсташи пренели из Цариграда 1204. године, а на коме је била насликана развијена деисисна композиција[67]. Малаксос јесте знатно каснији писац, али у овом случају он се може третирати као веродостојан извор и за знатно раније време, јер говори о делу које познаје. Иконостас о коме је реч морао је настати пре 1204. године. Можда је тада пренет у Италију и мермерни аркитрав, који се сада налази у Пизи, над источним вратима баптистеријума. На њему су дата у рељефу попрсја ликова једне специјалне варијанте проширеног Деисиса. Поред ликова Богородице, Христа и Јована Претече, ту се налазе наизменично постављени и ликови четворице еванђелиста и четворице анђела. [67a]

У прилог хипотезе да је Деисис заиста у Византији крајем средњег века саставни део декорације иконостаса, говори и пасус Симеона Солунског посвећен иконостасу. Третирајући питање иконостаса *уопште*, он помиње у другом реду икона потпуно развијени Деисис са анђелима, апостолима и светитељима[68], а ретор Теодор Педиазимос описујући иконостас цркве у Серу говори о проширеном Деисису са дванаест апостола (само што место Јована Претече уз Христа помиње Теодора Стратилата[69]), па тиме потврђује на конкретном примеру уопштену белешку Симеона Солунског о уклапању и апостола у проширени Деисис. Ову хипотезу потврђује делимично и руска белешка у печерском патерику по којој је један руски племић наручио пет икона проширеног Деисиса од руског златара и сликара Олимпија (XII век), за кога се сигурно зна да је био цариградски ученик[70]. Њу потврђују и други познати подаци као на пример: руска белешка о куповини седам икона развијеног Деисиса, коју је обавио у Цариграду игуман руског висоцког манастира 1390. године[71]; фрагментарно очувани делови иконостаса у Календер џамији, некадашњој цркви Богородице Ћаконисе у Цариграду, где су се од старе декорације другог реда икона на иконостасу сачувале представе Деисиса и Уготовљеног престола[72]; очувани делови деисисне композиције са другог реда иконостаса XIV века из манастира Ватопеди[73] итд.

И у византизирајућим раноталијанским декорацијама иконостаса изгледа да се појављује иста иконографска садржина. У малој Богородичиној цркви у Вале Порклането, фрагментарно се очувао иконостас, који је био израђен по угледу на онај у Монте Касину, а који су за опата Дезидерија радили византијски мајстори у XI веку[74]. Иконостас у Вале Поркланету (*Сл.* 2) има архитрав развијен у читав антаблман. На њему су, у доњем реду, наизменично мањи и већи медаљони, а у горњем реду је низ икона са јаче наглашеним централним делом. У том централном делу, већем и богатијем, јасно су издвојена три места

[67] *Du Cange*, под templon, стр. 1542.

[67a] *Sergio Bettini*, La sculpture byzantine L'art byzantin art européen, Athènes 1964, 129.

[68] De sancto Templo, 131, *Migne* 155, 315.

[69] *L. Bréhier*, Les anciennes clôtures, стр. 55. Ту се помиње и трећи ред икона са представом Вазнесења.

[70] *В. Н. Лазарев*, у Ист. рус. исскуства, т. I, стр. 468.

[71] *Треневъ*, Иконостасъ смол. сабора, стр. 21.

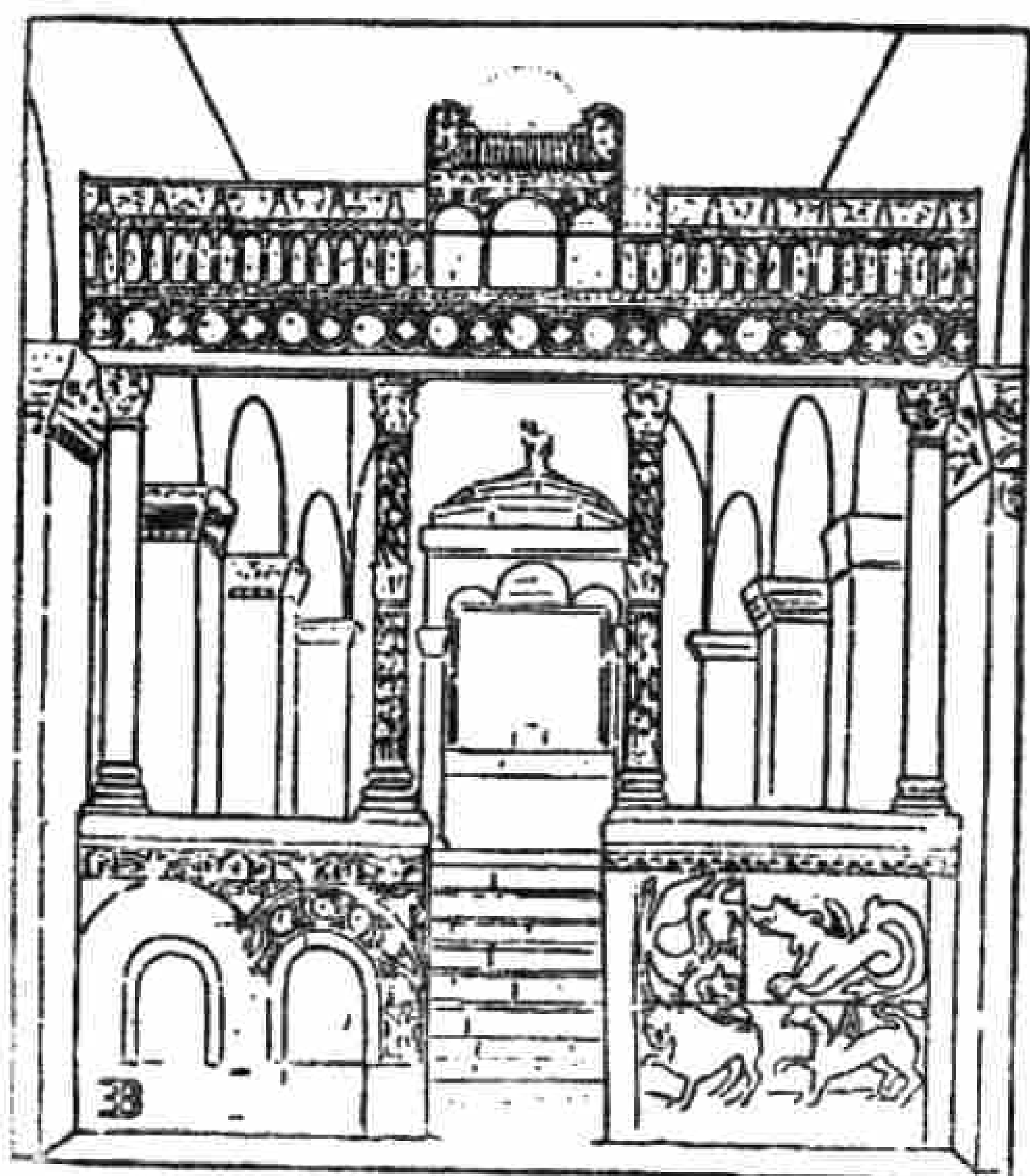
[72] *Jean Ebersolt*, Adolf Thiers, Les églises de Constantinople, Paris 1913, сл. 48 и 49, стр. 107—108.

[73] *Св. Радојчић*, Зборник радова САН, књ. XLIV, Зборник радова Византолошког института, књ. 3, стр. 176, сл. 29—31, Београд 1955.

[74] E. Bértaux, L'art dans l'Italie méridionale, сл. 251, стр. 551-552.

за иконе, с тим што је место централне иконе и више и шире од бочних, те сам распоред простора на иконостасу несумњиво указује на то да се ту налазио централни део деисисне композиције. (*Табла* II *a*). Серафими сачувани на овим просторима исто тако индицирају постојање Деисиса.

Сви ови подаци недвосмислено указују да се у Византији, и то релативно рано (у XI—XII веку, свакако), појавио иконостас са два реда икона утврђеног садржаја на коме се, готово редовно, у другом реду налази деисисна композиција. Претпостављало се често да је високи иконостас, са више редова икона, руска творевина[75] и да се у Русији на иконостасу дало толико наглашено место деисисној композицији. Међутим, високи иконостас са деисисном композицијом води порекло из Византије[76], само се касније, у Русији, иконостас даље развијао добивши пет, шест, па и седам редова икона. Деисисна композиција остала је најважнија, па се по њој, у Русији, иконостас често назива било *Деисус*, било *Чин* (старословенски назив за композицију Деисиса)[77].



Сл. 2. Вале Порклането. Богородичина црква. (Према E. Bértaux, L'art dans l'Italie méridionale, fig. 251). — Fig. 2. Valle Porclanetto. Eglise de la Vierge. (D'aprés E. Bértaux, L'art dans l'Italie méridionale, fig. 251)

Појава деисисне композиције на иконостасу, њено прихватање и опште усвајање, у неоспорној је вези са тумачењем олтарског простора које је забележено код Псеудо Германа, а по коме бема симболизује други долазак Христа[78]. Деисисна композиција, почетни део илустрације Страшног суда, одговара и месту и симболичном значењу простора на коме се налази.

По једној не сасвим јасној белешци у ипатевском летопису, треба да је 1175. године постојао Деисис у горњем реду икона на иконостасу Богородичине цркве[79]. У најновије време В. Лазарев је публиковао две руске иконе XII—XIII века, које су се сигурно налазиле изнад престоних икона, и обе имају представу

[75] То је било мишљење свих старијих руских писаца, а од новијих исту хипотезу подржавају Н. Окуњев (Алтарная преграда XII вѣка, стр. 6), *P. P. Muratov* (Les icones russes, Paris 1927, стр. 29) и *В. Н. Лазарев* (Два новых памят., стр. 71, напомена 1).

[76] Bréhier је први одлучно рекао да се нова форма иконостаса развила у Византији из старе високе преграде, само је он ову промену ставио нешто касније: у XIV век, везујући је делимично и за хезихастички покрет (Les anciennes clôtures, стр. 56). Међутим, она је наступила свакако раније, само изгледа да се у XIV веку нагло раширила, свакако и под утицајем хезихастичког покрета.

[77] *Е. Е. Голубинский*, История русской церкви, Москва 1904, т. II, стр. 206. За руског сликара XV века Дионисија у хроникама је забележено да је сликао Деисисе, тј. иконостасе (онај у манастиру Спаситеља Камиенског између 1480. и 1490. године, и онај у манастиру Волокаламску 1488) (*P. P. Muratov*, Les icones, стр. 166, 207 и 208). Андреја Лаврентијев и Иван Дермојарцев радили су 1509 „Деисис" у цркви свете Софије у Новгороду (*Н. П. Кондаковъ*, Русская икона, т. III, Prag 1931, стр. 28). За значај ове композиције у Русији карактеристична је минијатура у архангелском псалтиру из 1395. године, где је представљена црква, а у унутрашњости се од целе декорације види само деисисна композиција (*W. Born*, Das Tiergeflecht in der Nordrussischen Buchmalerei, Seminarium Kondakovianum, књ. VI, таб. III.

[78] *Migne*, 98, 389. Ово је сасвим очигледно на делимично очуваном иконостасу Богородице Ђаконисе у Цариграду, где се поред Деисиса јавља и други детаљ композиције Страшног суда: Уготовљени престо. Нашег Константина Филозофа подсећа на Страшни суд појава деисисних икона београдске катедрале 1427. године (Гласник Српског ученог друштва, књ. 42, стр. 324).

[79] *В. Н. Лазаревъ*, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII въ. Краткие сообщенія, књ. XIII, Москва-Ленинград 1946, стр. 75. Исти, у Ист. рус. исскуства т. I, стр. 468. Постоји могућност да се у Русији појављује и раније.

Деисиса[80]. То нису једини примерци. И на познатом, делимично очуваном иконостасу манастира Благовештења у Москви, који су сликали, 1405. године, Теофан Грк, Прохор из Городца и Андреја Рубљев, налази се Деисис[81]. Међутим сви ови руски примери млађи су од византијских.

Док су у Русији развијенији облик византијског иконостаса са композицијом Деисиса прихватили раније, можда чак крајем XII, а свакако у XIII веку[82], он се код нас, изгледа, изузетно појављује повремено у XIV веку (ако издвојимо охридски пример, јер је настао у склопу византијског стварања). Први писани помен о оваквој декорацији иконостаса сачуван је из још каснијег времена, тек са почетка XV века. Он је уједно и једини наш досад нађени *писани* податак о употреби оваквих репрезентативнијих иконостаса и у нашем средњовековном стварању. Константин Филозоф описујући необичне догађаје после смрти деспота Стефана (+ 1427), бележи да су тада полетеле из београдске саборне цркве: „тако по чиноу иже на вторѣмъ пришьствии: царица оубо влꙋдычица и Ӏоан Прѣтдьтеча сь обоихь страна образа Сьпасова ві- тыхь же апостоль по подобьномь сь обоихь страна"[83].

Тако бисмо имали током нашег средњег века три типа иконостаса:

1. *Нерешки тип* са престоним иконама на зиду поред олтара, које са иконостасом представљају јединствену декоративну и симболичку целину. Овај тип је био у употреби почев од средине XII века па углавном до почетка XIV века.

2. *Нагорички тип*, са престоним иконама на самом иконостасу. Он је био у употреби од почетка XIV до почетка XV века; и, најзад,

3. *Хиландарски или београдски* тип, са два реда икона на иконостасу, с тим да други ред садржи иконе развијеног Деисиса; овај тип се код нас јавио у кругу нашег стварања крајем XIV века и касније, да би тек у турском периоду достигао свој пуни процват.

Међу нашим фрагментарно очуваним средњевековним иконостасима имамо само примера који припадају првом односно другом типу, док су од иконостаса трећег типа сачуване само поједине иконе.

Најстарији и једини сигурни дуборезни иконостас нерешког типа био би онај, делимично очуван in situ у цркви Малих светих Врача у Охриду (*сл.* 3). Првобитном иконостасу припадају само пет стубова, док су двери касније уметнуте, а велико Распеће накнадно додато. Као и у Курбинову, и у овој једнобродној цркви једноставне основе иконостас заузима целу ширину брода, а фреско ликови храмовних светитеља, светих врача Кузмана и Дамјана, налазе се на јужном зиду, до иконостаса. Они су, као и храмовни светитељи у Курбинову и Светом Никити, смештени у насликаном раму, (само не на северном већ на јужном зиду, до иконостаса). Питање је да ли је очувани иконостас савремен живопису, тј. да ли је из краја XIII или самог почетка XIV века, или је касније додат. Филов овај иконостас датира чак у XV и XVI век[84], наглашавајући да је настао под утицајем циборијума архиепископа Григорија који се налази у катедралној охридској цркви Светој Софији. Циборијум је из самог почетка XIV века. Међутим, баш и да је иконостас Малих светих Врача настао угледањем на овај циборијум, што није сигурно, он не би морао бити чак из XV—XVI века, тим пре што ништа на њему не припада тако касном времену: ни архитектоника целине, ни избор орнамента, ни стил.

Пет стубова иконостаса (високи 1,74 cm) постављени су на неједнаком одстојању један од другог. Почев од севера отвори су широки: 57 cm, 36 cm, 69 cm (отвор двери),

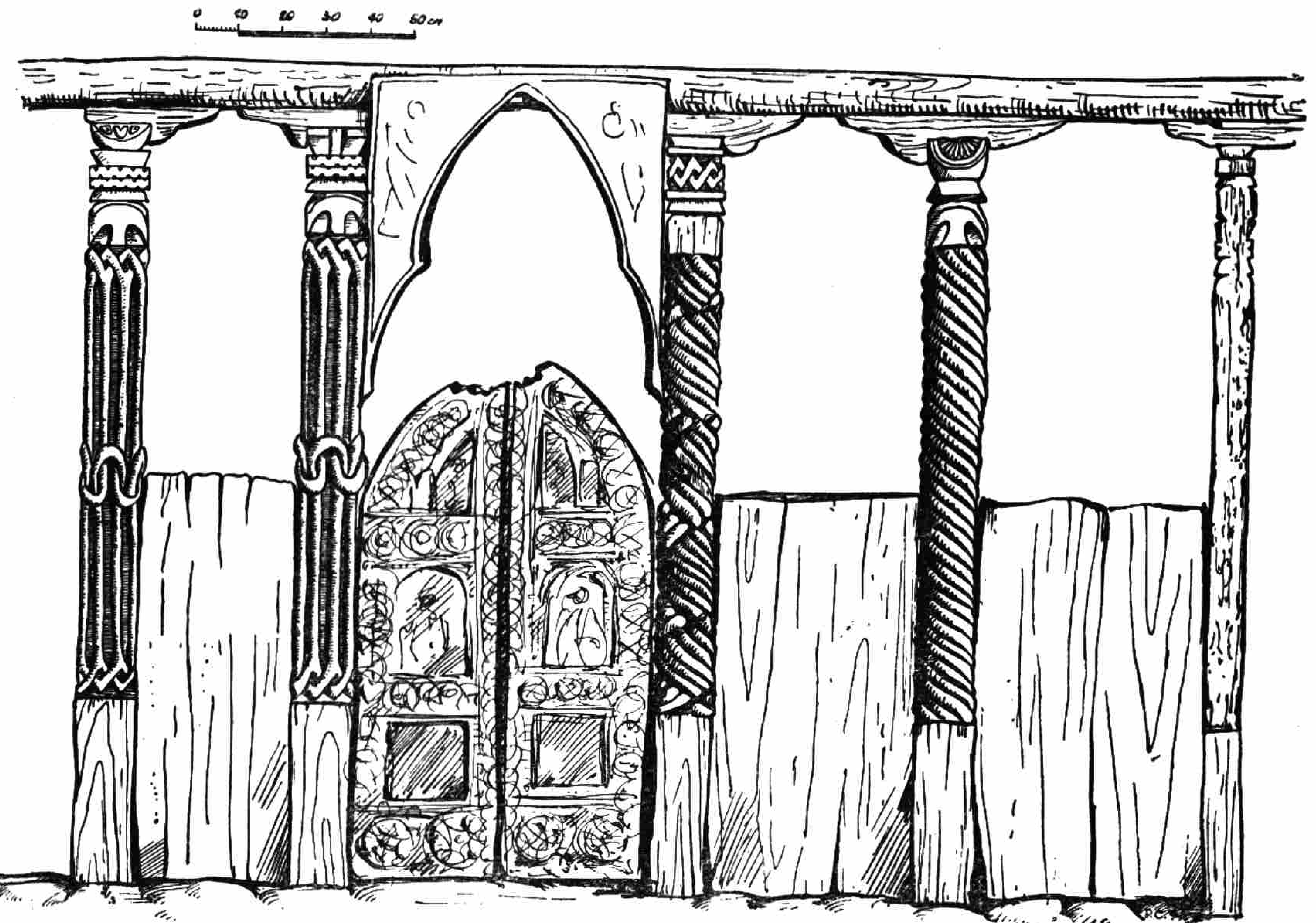
[80] Наведено дело, стр. 67—71, сл. 22, 23, 24.

[81] *В. Н. Лазарев*, История византиской живописи, Москва 1947, т. I, стр. 219; Исти, у История рус. исскуства, т. I, стр. 466, 471, 472; слике на странама 471—472.

[82] Ср. *В. Н. Лазарев*, Два новых памят., стр. 75. Псковски летопис помиње 1296. године иконе са другог реда иконостаса (*Г. Филимоновъ*, Церковъ св. Николая на Липнѣ, стр. 18), а воскресенски летопис 1337. године (*Игор Грабарь*, История русскаго исскуства, т. VI, стр. 210—222).

[83] Гласник Српског ученог друштва, књ. 42, стр. 324.

[84] *Bogdan Filov*, Geschichte der neueren bulgarischen Kunst, Berlin-Leipzig, 1933, таб. 39, стр. 49; Исти, Старобългарското изкуство, София 1924, стр. 84.



Сл. 3. Охрид. Црква Мали свети Врачи. Иконостас. XIV век. Ширина 2,62 м., висина 1,74 м. (Цртеж Р. Сикимића) — Fig. 3. Ohrid. Eglise dite, „Petite église des Saints Anargyres". Iconostase. XIVième siècle. **Largeur 2,62 m**, hauteur 1,74 m. (Dessin de R. Sikimić)

47 cm и 53 cm. Као пролаз је свакако служио и крајњи отвор на северу: не само да је он после царских двери најшири, већ на то упућује и непостојање шестог стуба уз сам северни зид. Парапетне плоче које затварају остале отворе неуобичајено су ниске (44 cm), уколико им је то и првобитна висина, што није сигурно. У сваком случају парапетне плоче на овом иконостасу мораде су бити првобитно заклоњене скутима (ποδέα), јер не само да оне нису обрађене, већ ни доњи део стубова није обрађен. За ове неугледне парапетне плоче може се претпоставити и да су накнадно стављене, али стубови су оригинални, и они индицирају да су парапетне плоче и доњи део иконостаса уопште били занемарени у декорацији, свакако зато што су били заклоњени.

На првобитном иконостасу нису се налазиле ни иконе. На стубовима данас постоје мањи усеци на разним висинама, грубо засецани. Већина њих је начињена да би се сместиле садашње иконе далеко мањег формата него што налажу отвори; уз то су на неједнаким висинама. Ови зареси свакако припадају каснијем времену, када је стари иконостас са завесама замењен иконостасом са иконама, а они су урађени тако небрижљиво да индицирају осетно касније време.

Чињеница да нема трагова старих смештаја икона на овом иконостасу, као и појава ликова храмовних светитеља насликаних издвојено, као иконе, под аркадом на јужном зиду, доказује да је и иконостас Малих светих Врача био нерешког типа, те да и по архитектоници своје целине и по својој декорацији припада типу тих ранијих иконостаса.

За раније време говори и схватање декоративних површина и избор орнамената. Нису сви стубови једнообразно решавани, како се по правилу схвата декорација површина у каснијем дуборезу од друге половине XIV века, и нарочито у време турске окупације. Два северна стуба украшена су вертикалним паралелним „конопцима", који су на средини украшеног дела везани у тзв. Херкулов чвор, — а спојени су под оштрим угловима у преплету и у горњем и у доњем своме делу (*Табла* III *б*). Капители су им састављени из два дела. Доњи је украшен једноставним орнаментом силуете печурке, а горњи има наизменично постављене пуне и исечене квадратиће у два реда као базу, док је део изнад њих оштећен, те се само наслућује орнаменат у полукругу. Сва три јужна стуба била су тордирана, само је последњи јако оштећен те се тордирање може само наслутити. И њихови капители су састављени на сличан начин из два дела, — доњи део је исти као и код северних стубова, а горњи је на сваком стубу друкчије урађен. (На првом поред царских двери тај део је украшен једноставним преплетом, на идућем — полурозетом у медаљону, док се код оног уз јужни зид орнаменат више не распознаје. (*Табла* III, *а*).

Једна од одлика византијске скулптуре XII века до раног XIV века била је чешће коришћење несиметричних мотива[85]. Тек у каснијем времену преовлађује потпуно оријентално схватање декоративних површина где се строго поштује симетрија, а најрадије користе исти мотиви понављани непрестано. Према томе, и по схватању декоративних површина — иконостас из Малих светих Врача припада ранијем времену. На раније време указује и употребљени орнаменат. Ако оставимо по страни мотиве свих времена у византијском стварању: преплет и розету, два орнамента на овом делу несумњиво припадају једном одређенијем временском раздобљу: мотив наизменично пуних и празних квадратића, и Херкулов чвор. Први мотив је омиљени оквир читавог низа раних икона, — а на самом иконостасу употребљен је на парапетним плочама првобитног иконостаса у цркви светог Димитрија у Пећи, — на коме се, што је свакако занимљиво, у стилу израде осећа известан утицај скулптуре у дрвету. У средњевековној скулптури он се појављује и на

[85] Ср. дате фрагменте старих дуборезних иконостаса из Пећи и из Христове цркве на Преспи, и из цркве св. Стефана у Костуру (*G. Sotiriou*, La sculpture sur bois dans l'art byzantin, Mélanges *Charles Diehl*, т. II, Paris 1930, сл. 2); врата Светог Николе Болничког, и поједине фрагменте скулптуре у Византијском музеју у Атини (*G. Sotiriou*, Guide du Musée Byzantin d'Athènes, Athènes 1932, сл. 25). Ни пиластри поред дечанских западних врата нису симетрични, као ни капители са првобитног иконостаса у Лешку (*Рад. Грујић*, Полошко-тетовска епархија и манастир Лешак, Гласник Скопског ученог друштва, књ. XII, Скопље 1933, сл. 19, 21), па ни капители са првобитног иконостаса у Дечанима (*Ђ. Бошковић*, Манастир Дечани, Београд 1941, стр. 99, таб. I, XIX). Код свих ових споменика појављује се карактеристична асиметричност.

капителу у Преславу[86]. На каснијим дуборезним делима овај се мотив никад више не понавља. Орнаменат Херкуловог чвора још је карактеристичнији. Он је преузет из античке уметности[87], а у византијском стварању појавио се прво у рукописима[88], па је свакако преко њих доспео и на фреске[89] и на скулптуру у камену[90] и дрвету[91]. У нашој скулптури специјално је радо коришћен у првој четвртини XIV века[92]. Од друге половине XIV века више се не јавља на нашим споменицима (са изузетком једног прозора из Велућа на коме се користи последњи пут, и то у већ изразито дегенерисаном облику).

Према томе, оба карактеристична мотива са иконостаса у Малим Врачима указују најпре на почетак XIV века, који одговара и типу иконостаса, и унутрашњој декорацији ове цркве, па и стилу њених фресака. Најзад, иако има мало података о техници наших старијих дуборезбара, иако немамо сачуваних старих објеката на основу којих би знали стилске одлике њихових дела, ипак се чини да и једно и друго на овом иконостасу упућује на раније време. Макар да су сви стубови обрађени, код свих се још јасно осећа првобитно за обраду припремљено дебло. У каснијем дуборезу дрво се сасвим подређује орнаментима, и по правилу се не осећа рудиментарни облик дрвета из почетне фазе обраде.

[86] *Protić,* Les origines sassanides et byzantines de l'art bulgare, Mélanges Charles Diehl, Paris1930
Т. II, сл. 15.

[87] Налази се чешће специјално у накиту (ср.*Ellis H. Minus,* Scythians and Greeks, Cam-
bridge, 1913, сл. 322, стр. 432—433; бројни се примерци чувају у музеју Бенаки у Атини (Musée Benaki,
Guide 1936, стр. 141, витрина 104, бр. 4 и 8; витрина бр. 105, бр. 37 и 40); у Народном музеју у Београду
налази се један грчки суд од печене земље из Будве са дршком украшеном Херкуловим чвором, итд.
Раније је било тражено порекло овог декоративног мотива у јеврејском стварању (*Lj. Karaman,* Buvinove
vratnice i drveni kor splitske katedrale, Zagreb 1942, стр. 70).

[88] Међу најстарије представе спада она из четворојеванђеља грофа Орлова, које се датира
у X век (Сборникъ изображений Спасителя, Божiей Матери и другихъ святыхъ съ X в. по XV в.,
конеченыхъ украшенiй заставокъ, заглавыхъ буквъ по XVII изданiе архим. Амфилохiя, Москва 1883.
Занимљиво је ипак да се они налазе везани за цркве и иконостасе у рукопису монаха Јакова (ср. *M. A. J.*
Nekrasov, Les frontospises architecturaux dans les manuscripts russes avant l'époque de l'imprimerie, L'art
byzantin chez les Slaves, IIème recueil, Ière partie, Paris 1932), и да иконостас представљен на фронто-
спису са Вазнесењем веома много, у битности, личи на иконостас у Малим Врачима (исти, нав. дело, стр.
255). У вези са употребом оваквих стубова баш за иконостасе, ср. карактеристичан пример и у синајском
рукопису XII века (исти, нав. дело, таб. XXVIII). Код нас се овакви стубови срећу већ у Мирослављевом
јеванђељу. Појављује се и у бугарском рукопису попа Добрејша, на почетку XIII века (*A. Grabar,* Re-
cherches sur l'influence orientale dans l'art balkanique, Paris 1928, таб. X, итд.

[89] У нашем живопису јавља се први пут у Ђурђевим Стубовима; има га и у Сопоћанима, кас-
није се губи, — у живопису пре него у скулптури.

[90] Ванредни су примери на очуваним каменим иконостасима из Порта Панагија у Трикали,
Г. Σωτηρίου, Χριστιανικι και βυζαντίνι αρχαιολογια, сл.114, у Метрополи у Мистри (*G. Millet* Monu-
ments byzantins de Mistra, Paris 1910, таб. XLIV, бр. 2, и XLV, стр. 273), у Хиландару, (*Н. П. Кон-*
даковъ, Памя. христ. изкуства на Афонѣ, стр. 461), у цркви Светог Ђорђа у Гераки, (The Annal of the
British School at Athens, vol. XII, 1905—1906, London 1906, таб. IV). итд. Стубићи везани на чвор појав-
љују се и на бифорама у Младом Нагоричину, Краљевој цркви, у Светом Марку у Венецији (*I. Maran-*
goni, Die Markus Kirche in Venedig, Florenz, таб. 10); чешће се налазе у ломбардском стварању које их
је популаризовало и на Западу. Већ је Мал утврдио да је овај мотив прешао у Ломбардију из Византије
(*H. Mâle,* L'art réligieux du XIIème siècle en France, Paris 1928, стр. 41). Још увек пак није решено пи-
тање да ли је овај мотив у Далмацију дошао директно из Византије или преко Италије (*М. М. Васић,*
Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века, Београд 1922, стр. 312—313,
сл. 218 и *Lj. Karaman,* Buvinine vratnice i drveni kor splitske katedrale, стр. 53). Занимљиво је да се у оба
случаја, на далматинским рељефима овакви стубови појављују поред часне трпезе.

[91] Баш на иконостасу у Богородичиној цркви у Вале Порклането (*E. Bèrtaux,* нав. дело, стр.
555, сл. 251). Занимљиво је да се и код нас једини још познати пример оваквих стубова рађених у дрвету
везује опет за иконостас, и за Охрид, а биће и за исто време — XIII—XIV век. Кондаков је забележио
да су се у његово време у охридској митрополији међу осталим предметима ту сакупљеним, налазили и
овакви дрвени стубови из XIII—XIV века (*Н. П. Кондаковъ,* Памят. христ. изкус. на Афонѣ, стр. 46).
Они су нестали како изгледа за време Првог светског рата, када су Бугари однели већи број драгоцених
старих предмета баш из охридске митрополије. Но може се помишљати и на могућност да су у митро-
полији привремено били смештени и неки од стубова са иконостаса из Малих Врача. У Охриду нико
о овом не зна ништа, а на бугарској признаници однетих ствари из охридске митрополије нема ових
стубова.

[92] У Младом Нагоричину, у Старом Нагоричину, у Краљевој Цркви, на Григоријевом ци-
боријуму из Свете Софије, итд.

Нагласимо да у старијем дуборезу, бар оном старословенском који делимично знамо, то је једна од одлика дуборезне скулптуре.

И на овим стубовима орнаменти покривају целу површину (тордирани стубови, „конопци" са Херкуловим чвором), али су они дати наглашено рељефно. „Конопци" се скоро целом својом површином издвајају од позађа за које су везани само незнатним делом. Овакво схватање рељефа несумњиво се везује за старију византијску и балканску скулптуру, и нема везе са моравском пластиком XV века, ни са потпуно чипкасто дводимензионалном скулптуром у дрвету XVI века.

Да овај иконостас припада првобитној декорацији ове цркве изгледа да је несумњиво; једно што се још са сигурношћу не може рећи да ли је он настао последњих година XIII, или првих година XIV века.

Постоји могућност да је нерешком типу иконостаса припадао и фрагментарно очувани дуборезни иконостас из Богородичине цркве у Малом Граду, на Преспи (*Табла* II), коју је 1369. године подигао ћесар Новак, великаш краља Вукашина[93]. Црква се налази на територији Грчке и на жалост још није проучена, па се не може рећи на основу распореда живописа да ли је још увек имала иконостас нерешког типа. На ову могућност упућује један једини детаљ овог фрагментованог иконостаса: појава реда сасвим кратких стубића са округлим главама на *доњој* страни архитравне плоче, што индицира пре постојање завеса на отворима него на учвршћивање икона испод ових стубића. Сотириу који је овај иконостас публиковао, не помиње нигде да ли постоје трагови уметаних икона на бочним стубовима. А ово би било веома важно. Јер ако би се чак у другој половини XIV века налазили примерци иконостаса нерешког типа, онда би сва датирања у вези са употребом типова иконостаса била сасвим несигурна. А по осталим познатим споменицима не изгледа да је то био део унутрашње црквене декорације без карактеристичног печата времена; напротив, нерешки тип иконостаса се јавља јасан и врло карактеристичан у нашим црквама од средине XII до краја XIII века, и само повремено касније, али то касније досад није прелазило прве године XIV века. А почетком друге половине XIV века, не само код нас већ и на целом Балкану, поодавно је напуштен овај ранији тип иконостаса. Могао би се претпоставити и традиционализам и враћање на старе узоре, — али се ништа одређеније не може рећи без детаљног испитивања самог објекта.

И у општој концепцији дела, овај се иконостас издваја од свих осталих иконостаса XIV века и камених и дрвених. Од њега је сачувана само архитравна греда и два бочна стуба правоугаоног пресека. Архитравна греда има у средини ред стубића, прекинут двапута у централном делу уметнутим гредицама — које очигледно осигуравају стабилност дуге греде. И ове гредице као и горња и доња половина архитравне плоче украшене су непрестано поновљеним орнаментом крста уписаног у ромбу. Са доње стране делимично је очуван ред кратких стубића округле главице. Стубови са стране покривени су поновљеним мотивом ситне решетке.

Рељеф је потпуно дводимензионалан и неоспорно је преузет са савременог репрезентативног дуборезног намештаја.

Са намештаја су преузети и техника обраде и схватање декоративних површина и орнаменти. Не само тако карактеристични стубићи између две равне орнаментисане површине и кратки стубићи са округлим главама на завршетку, већ и мотив поновљене ситне решетке[94], и орнаменат непрестано понављаног крста у ромбу[95].

[93] *G. Sotiriou*, La sculpture sur bois, сл. 1, стр. 173—174.

[94] Ср. на дуборезном сточићу из цркве светог Стефана у Костуру (*Sotiriou*, нав. дело, таб. XIV, сл. 2).

[95] Нпр. на раскошном Христовом престолу на мозаику у нартексу Свете Софије у Цариграду (*L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs byzantins, сл. XXVII). Професор Св. Радојчић ми је скренуо пажњу на два усека на бочним гредицама, који се наслућују на фотографији, и који би можда могли бити усеци за седишта на црквеним столовима, — што би значило да се на овом иконостасу дуборезни делови налазе у секундарној употреби. Но без детаљнијег прегледа на лицу места тешко је нешто дефинитивније рећи. Уколико је претпоставка проф. Радојчића тачна, онда би цела необична декорација овог иконостаса била нешто јаснија и на први поглед логичнија. Само, чињеница да најнелогичнија по-

Иконостас Богородичине цркве у Малом Граду очигледно је и конципиран буквално као део црквеног намештаја, што је сасвим изузетно у пуном средњем веку, а што неће бити поновљено ни у каснијем стварању. С друге стране, стил дубореза: потпуна дводимензионалност и мало орнамената који покривају целу површину, непрестано се понављајући, живи вековима, а појављује се и на изразито уметничким делима[96].

Својом концепцијом овај иконостас највише се везује за свакако старији фрагменат дуборезног иконостаса из цркве светог Стефана у Костуру (*Табла* II *б*)[97], чија је архитравна плоча исто тако украшена редом вретенастих стубића. По доњој ивици архитрава распоређени су слични обрнутој печурци украсни „стубићи". Међутим, сама орнаментика архитравне плоче сасвим је друкчија. Не само избором мотива, који су сви преузети са старије и савремене скулптуре у камену (птице, розете и расцветани крстови у медаљонима, и карактеристичне лозице), већ и схватањем декорисане површине, па и стилом, — овај се дуборезни иконостас везује за савремене камене иконостасе[98]. Преузимање стубића са савременог намештаја врло је занимљиво; оно несумњиво указује на двојно порекло уметникове инспирације; — поред утицаја савремене скулптуре у камену, јавља се и утицај резбе у дрвету. Уметник настоји и да задржи старији изглед камених иконостаса, и да искористи могућности дрвета као материјала. Утицај дуборезног намештаја сасвим је разумљив, јер се он обилно користио по савременим црквама. Јасно је да је у овим случајевима исти уметник радио и дуборезне иконостасе и дрвени црквени намештај.

Сличан, карактеристичан утицај савременог намештаја за исто време и за овај терен, може се констатовати и на сасвим изузетном иконостасу цркве Константина и Јелене у Охриду, који је цео украшен сликаним орнаментима на дрвету. Он се везује временски за фреске у овој цркви[99]. На овом иконостасу сликани су и стубови и дводелна ар-

јава на овом иконостасу— постављање малих „стубића" са *доње* стране архитравне плоче има своју аналогију на сачуваном иконостасу у цркви Константина и Јелене у Охриду, приморава нас да до нових истраживања на самом објекту останемо при претпоставци да се ипак ради о декорацији иконостаса.

[96] Слична употреба у Амиди (*Van Berchem, J. Strzygowsky*; Amida; 1910, сл. 78).

[97] *G. Sotiriou*, нав. дело, стр. 174, сл. 9.

[98] Ср. делове каменог иконостаса (стубове) у цркви свете Софије у Охриду и појединa дела у Византијском музеју у Атини (*G. Sotiriou*, Guide, сл. 9, 31), као и делове каменог иконостаса из Арте (**А. Орландос, Бvзантiна мнимеiа тиз артис, мерос Б, Аѳина** 1937, сл. 2.), итд.

[99] Датирање ове цркве још је спорно. Ја сам претпоставила (Црква Константина и Јелене у
Охриду. Датум постанка и ктитори цркве, Старинар, нова серија, књ. II, Београд 1951, стр. 181) да
је црква Константина и Јелене подигнута иза средине друге половине XIV века и да је одмах иза половине XV века (после 1466) у њој поново сликано, — сад само на јужном зиду споља. *Д. Коцо* (Околу
датирањето на црквата Константин и Елена во Охрид, Годишен зборник на Филозофскиот факултет
на Универзитетот во Скопје, Скопје 1954, стр. 199) сматра да је црква Константина и Јелене сазидана 1477.
године, а да су портрети споља на јужном зиду из друге половине XV века. Своју прецизну датацију
професор Коцо је засновао на *накнадно* дописаној години, иза првог ступца писане повеље, изнад јужних
врата у цркви. Јер сигурно је да овај запис са годином није део писане повеље. Не само да је он додат
изолован, без везе, на крају првог ступца текста (а има их три), већ је он једини писан разблаженим мас-
тилом и брзописом, док је сав остали део натписа писан уставним словима у фреско техници. Уз то је и
бројка стотине врло сумњива. Уколико није сасвим касније убачен, он је свакако познији од текста по-
веље. Он би могао бити само датум post quem non сликања цркве и писања оснивачке повеље, али нема
везе са прецизним датумом настанка фресака. Овако касно датирање живописа у наосу Константина и
Јелене не може да се сложи ни са делимично прихваћеним мојим датирањем фресака на јужном зиду споља,
макар да је и тај датум професор Коцо померио дубље у другу половину XV века. Јер ако је 1477. године,
по ктиторским портретима у цркви, Михаило, син ктитора Партенија, дечко од око десет година, он ни-
како не може имати *у XV веку*, већ покојног сина — *старца* архимандрита Никандра, који је насликан
споља на јужном зиду. Михаиловом детету Никандру могло је 1499. године бити највише петнаест го-
дина, ако се прихвати датирања професора Коца, а ја сам овде рачунала са последњом годином XV века.
С обзиром на стилске одлике и једног и другог живописа, мени се и сада чине највероватнији раније пред-
ложени датуми: друга половина XIV века за живопис у цркви, — одмах иза 1466, — за живопис споља
на јужном зиду. Ни главни аргумент због кога професор Коцо није могао прихватити мој раније пред-
ложен датум (друга половина XIV века): чињеница да се у оригиналној повељи помиње *чауш*, по про-
фесору Коцу — турски великодостојник, — не може да се одржи, јер је титула чауша постојала и код
нас и код Византинаца и пре турског освајања Балкана (*A. Solovjev*, Diplomes Grecs de Menoikeon,
Byzantion, XI, 1936, 65—66).

Сасвим сличан је по општој концепцији и необјављени, иконостас XIV века из цркве Беренде у Бугарској, који је исто тако цео исликан орнаментима — савременим живописању цркве.

хитравна плоча и парапетне плоче. Мотиви су исти они који се налазе у савременом фреско сликарству; почев од најкарактеристичнијег: палмете стилизоване на истоветан начин. Једини делимично дуборезни мотив на овом иконостасу је ред „стубића" који се налазе и опет на доњој страни архитравне плоче. „Стубићи" су нешто већи него они на савременом намештају, и делимично заклањају орнаменат доњег дела архитравне плоче.

На овом иконостасу су данас чврсто монтиране новије и старије иконе па се не може вршити детаљна анализа његових делова. Још није сигурно да ли се на њему налазе трагови углављивања икона првобитне декорације. Није искључено да се међу иконама налази и понека са првобитног иконостаса, али се засад не може ништа одређеније рећи, док се не очисте све иконе и док се детаљно не испитају делови иконостаса које оне заклањају. Датирање горњих двери је проблем за себе: наиме у Охриду је честа појава да се старији сликани узори директно преносе на млађе. Композиција Ваведења, која чини садржину горњих двери, апсолутна је копија празничне иконе Ваведења из почетка XIV века из цркве Богородице Перивлепте. У оваквим случајевима тешко је одредити да ли је ово дословно преузимање старијих образаца дело несамосталног уметника из краја XIV, или подражаваоца с почетка XVI века, што ће, међутим, свакако пре бити случај.

Ова не много логична али карактеристична употреба „стубића" на архитравној плочи, на три споменика и временски и географски релативно блиска говори у прилог могућег постојања једне локалне „школе" или локалног специфичног укуса, који су у одређеном тренутку прихватили један мотив лако му варирајући примену. Мотив су користили и уметник који је радио архитравну плочу у Светом Стефану у Костуру, и занатлија творац намештаја и иконостаса у Малом Граду, и обични дрводеља и сликар иконостаса у цркви Константина и Јелене у Охриду.

Сасвим је другом духу припадао иконостас Богородичине цркве у Пећи. Он већ сигурно припада нагоричком типу иконостаса. Од њега је очувана само архитравна греда, која је страдала у пожару манастирског конака 1940. године (*Табла* II, *г*). По свему судећи иконостас Богородичине цркве у Пећи имао је само дрвену архитравну греду, док су сви остали делови били од камена[100]. Овако конципирани иконостаси у камену и дрвету нису реткост, они се чак налазе и веома рано[101], али се, чини се, појављују чешће од XII века. Међу иконостасима од мешаног материјала најбоље је очуван онај у Вале Порклането[102]. Горњи део иконостаса и овде је од дрвета, а стубови и парапетне плоче су од камена. Дрвене архитравне греде имали су, иначе, камени иконостаси у Ивирону, Дохиарију и Ксенофону[103]. Дрвена архитравна греда у Ксенофону налази се још увек на своме месту, на иконостасу капеле светог Димитрија. Украшена је карактеристичном стилизованом лозицом — полупалметом, једним од најомиљенијих орнамената камених савремених иконостаса и камене савремене декоративне скулптуре уопште. На дрвеној архитравној греди из Ксенофона и у стилу се јасно осећа утицај скулптуре у камену. Мајстор је само један материјал, тежи за обраду, заменио другим, лакшим, и на њега је пренео одговарајућу декорацију и не покушавајући да је прилагоди новом материјалу. Како су тада и камени као и дрвени иконостаси обично били позлаћивани, ова замена материјала није се скоро ни осећала.

Мајстор пећког иконостаса више је осећао дрво као материју, иако га је третирао по оријенталном схватању: као равну површину покривену орнаментима. Они покривају целу предњу страну греде, асиметрично. Наизменично се смањују површине покривене поновљеним мотивом везаних, косо постављених квадрата у којима су усечени грчки

[100] *Ђ. Бошковић*, Осигурање и рестаурација цркве манастира св. Патријаршије у Пећи, Старинар, трећа серија, књ. VIII—IX, Београд 1933, 1934, стр. 38, сл. 20.

[101] Имала ју је базилика светог Павла у Риму. Папа Лав III дао је да се замени јер је била иструлела (*Cab ol-Leclercq*, Diction. d'archeol. chrét., под ikonostase, стр. 39); а иконостас у цркви Монте Касина имао је архитрав од бојеног позлаћеног дрвета, који је почивао на сребрним стубовима *E. Bértaux*, нав. дело, т. II, стр. 161).

[102] *E. Bértaux*, нав. дело, сл. 252—253.

[103] По љубазном саопштењу професора Ђ. Бошковића, који ми је уступио и свој цртеж архитравне греде из Ксенофона.

крстови чији се кракови лако проширују према крајевима, и представе фантастичних птица, самих или са розетама. Поновљени мотив везаних, косо постављених квадрата не заузима увек једнаке површине, два крајња су уз то и кићеније третирана. Неправилност и асиметричност још су осетније на другој групи мотива. Не само да се ни једна представа птица не понавља дословно, не само да нису исте величине, већ је и комбиновање са розетама сасвим различито и редовно асиметрично. (*Прилог* I)

Почев од лева, прво се налази представа само трију фантастичних птица, од које су две десно, како изгледа, орлови, представљене en face, раширених крила, хералдичког става. Обема птицама недостају главе. Репови су им јако продужени, и у доњем делу се лепезасто шире. И ноге су им веома продужене, скоро до краја дугог репа, и завршавају се канџама. Птица у левом углу је доста оштећена, окренута је профилом у десно. (*Табла* IV, *б*).

Централна сцена, али која се не налази у самом центру, има са леве стране три розете у медаљонима, од којих су бочне у ствари дванаестолисни цвет, а централна је састављена од седам шестолисних цветова од којих је један у средини а шест су поређани око њега. Са десне стране средишне представе је само једна розета са дванаестолисним цветом у медаљону. У центру је фрагментована представа трију птица од којих је централна опет без главе и представља исту птицу (вероватно орла), која се налази и на првом рељефу, само што је продужени део репа добио изглед скоро звезде неправилних кракова. Бочне птице су постављене у профилу и окренуте су према централној понављајући исти став. Репови су им двоструки и необично дуги. Немају карактера, и могли би бити и неке фантастичне животиње са две ноге. (*Табла* IV, *б*).

Трећи мотив, тако исто фрагментарно очуван, има са леве доње стране две мање шестолисте розете у медаљонима, једну над другом, с тим што је горња упола мања, а са десне стране исту розету, али смештену у горњи угао. — Десно се овај орнаментисани део завршава великом розетом од седам шестолисних цветова. У централном делу простора су две птице представљене у профилу, укрштених вратова. И оне имају дуге репове и несразмерно дуге канџе. Лево и десно од њих, али не на истој висини, постављене су, у профилу, спуштених глава, две фантастичне птице сличне оним на централној представи, — дугих, али једнокраких репова и несразмерно великих канџа. (*Табла* II, *д*).

Мотив непрекинутих косо постављених квадрата са уписаним крстом, који ће се нешто касније појавити и на иконостасу Богородичине цркве у Преспи, преузет је са дуборезног намештаја и из златарства[104], мада се понекад јавља и на камену, и то баш при обради иконостаса[105]. Слично третирање розета налази се пре на намештају него на иконостасима. На пећкој архитравној греди далеко су најзанимљивије представе птица. Саме птице као мотиви налазе се често на ранијим и савременим каменим иконостасима, и на њиховим архитравима и на њиховим парапетним плочама[106], али ни на једном познатом иконостасу нема овако стилизованих птица, нити оваквог укомпоновања птица у друге орнаменте, нити се ма где другде јавља овако осетан утицај хералдичких представа. Три птице на пећкој архитравној греди представљене су у чистом en face-у, раширених крила, и неоспорно подсећају на хералдичке представе једноглавих или двоглавих птица, мада се сличне стилизације јављају и нешто раније. Орао стилизован овако са јако продуженим репом који се при крају лепезасто шири, налази се већ у Мирослављевом јеванђељу[107]. Стилски, међутим, са нашом представом има далеко више везе, — хералдичка представа двоглавог орла на бугарском новцу XIV века непознатог бугарског цара[108], где се појављује и исто карактеристично лепезасто ширење репа и веома дуге ноге (скоро до краја

[104] Познати реликвијар браће Мусића има као основни мотив овај орнамент (*Н. П. Кондаковъ* Памят. христ. изкуст. на Аөонѣ, таб. XXVIII.

[105] На пример на оном из Дабравине (*V. Radimsky*, Crkvene razvaline kod Dabravine u kotaru visočkom u Bosni, Sarajevo 1892, сл. 16 а и 21).

[106] *G. Sotiriou*, Guide, сл. 8, 9, 25, 30 и др.

[107] *Др Л. Мирковић*, Мирослављево јеванђеље, Београд 1950, сл. 9, стр. 19.

[108] *Sime Ljubić*, Opis jugoslovenskih novaca, Zagreb 1875, таб. III, бр. 10 и стр. 27.

проширеног репа), завршене дугим канџама. На жалост, код све ове три птице на пећкој архитравној греди недостају горњи делови, па се не може установити да ли су ту били представљени двоглави или једноглави орлови.

Централна сцена највише одговара оној са јужног портала Лазарице, где две птице у профилу стоје симетрично поред двоглавог орла. Чак на Лазарици код бочних птица постоје и две исте карактеристичне линије које прате доњи део тела, крила и реп[109].

Необично је занимљива и представа птица укрштених вратова. Као мотив постојала је ова представа већ у египатској и халдејској уметности[110]. Да ли је у западноевропско стварање, где се јавља чешће, дошла преко Арабљана или преко Византије, још није утврђено[111]. У нашој уметности јавља се врло рано, већ у Мирослављевом јеванђељу, па се повремено појављује нарочито у XIV веку[112], а на Балкану понекад и на иконостасима[113].

Најзад, исто карактеристично везивање птица и розета налази се на једном савременом византијском делу XIV века: на рељефу у камену из цркве светог Евгенија у Трапезунту из око 1340—1350. године[114].

Са фрагментарно очуваном нашом скулптуром уопште, а оном у дрвету посебно, тешко је пратити развој и форми и орнамената. С обзиром на наше данашње знање иконостас Богородичине цркве у Пећи стоји својом ликовном концепцијом као издвојена декорација и не може се везати ни за једно очувано дело сличне намене, било у камену, било у дрвету, старије или савремено. Сам избор орнамената одговара времену, мада је необичан када је у питању декорација иконостаса.

И стил одговара времену око половине XIV века, мада се схватањем декоративних површина пећка архитравна греда везује и за скулптуру друге половине XIV века, и нешто каснију, када код нас преовлађује дводимензионални рељеф. А дводимензионалност је потпуна на овој архитравној греди. Представе птица су само контуре исечене на равној површини. Овакво схватање дубореза биће карактеристично и за стварање у дуборезу у турском периоду, али ће се онда употребљавати други орнаменти, јер тада се само преузима исто схватање декорације, где се сви ефекти извлаче из линија у равној површини.

Пошто је ова архитравна греда припадала првобитном иконостасу Богородичине цркве у Пећи, најлогичније би било претпоставити да је она резана око 1330. године. Међутим, по употребљеним орнаментима, нарочито с обзиром на стил рељефа, ово дуборезно дело требало би припојити објектима насталим у другој половини XIV века. — Постоје две могућности да се изгладе ова неслагања: или је, из неког непознатог разлога, архитравна греда на иконостасу Богородичине цркве морала бити замењена у другој половини XIV века (но о овој евентуалној преправци није нашао трага Ђ. Бошковић када је вршио конзерваторске радове на овој цркви); или су у првој половини XIV века постојала и друга слична дела, касније уништена, — због чега нам сада пећка архитравна греда изгледа усамљена у првој половини XIV века.

У малој пећинској цркви посвећеној Христу на Преспанском језеру нашао је Миљуков[115] — (*сл.* 4) остатак дуборезне греде, вероватно стари архитрав са иконостаса. Миљуков није ни саму цркву ни овај фрагменат детаљно испитао те се не зна да ли су постојали и други делови старог иконостаса, било дрвени, било камени. Карактеристично је да се на малом очуваном фрагменту налази пет разних мотива, како изгледа асиметрично

[109] *Ст. Новаковић*, Хералдички обичаји код Срба, Годишњица Николе Чупића, књ. VI, таб. III.

[110] *E. Mâle*, L'art réligieux du XIIème siècle, стр. 356.

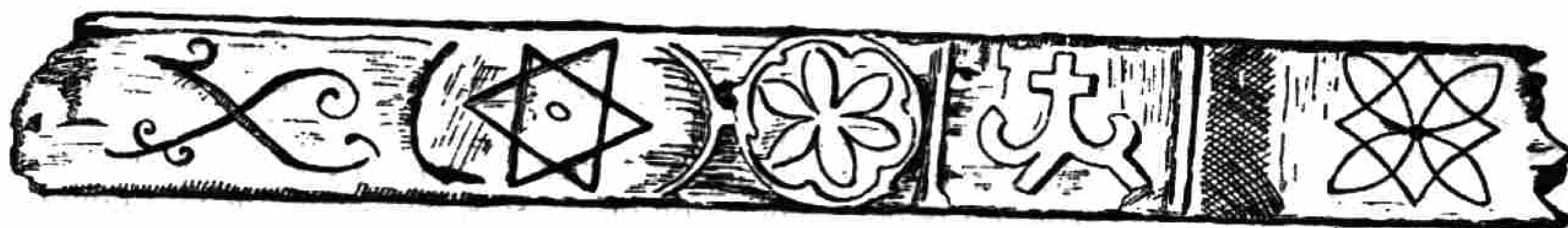
[111] *Ibidem*, стр. 356.

[112] На дуборезним вратима цркве светог Николе Болничког у Охриду; на Лазаревој припрати у Хиландару. Преко Балкана, најпре, доспео је и у руску уметност (ср. представе птица увијених вратова у архангелском псалтиру из 1395. године, *W. Born*, Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei, Seminarium Kondakovianum, т. VII, Prague 1933, таб. III, сл. 3; таб. III, сл. 2.

[113] На иконостасу из Арте (*G. Millet*, L'art serbe, Paris 1939, сл. 153.

[114] *N. Baklanov*, L'église de St Eugene de Trébizonde, Byzantion т. IV, Paris-Liege 1929, таб. II.

[115] *П. Н. Милюковъ*, Христіанскія древности западне Македоніе, Известия русскаго археологическаго института въ Константинополѣ, выпускъ IV, София 1899, стр. 59—60.



Сл. 4. Преспа. Христова црква. Фрагментована архитравна греда. XIV век. (Према П. Н. Миљукову, Христіјанскія древности западнои Македоніе, Известия рускаго археол. института въ Константинополѣ Т. IV, София 1899, сл. 19) — Fig. 4. Prespa. Eglise du Christ. Fragment de l'architrave. XIVème siècle. (D'après P. N. Muljukov, dans Izvestia russkago arheol. inst. v Konst., T. IV, Sofia 1899, fig. 19)

постављених. То су мотиви балканске пластике XIII—XIV века. Мотиви иду с лева на десно: део стилизоване лозице (у повијени срцолики орнаменат), Соломоново слово са тачком у средини, шестолисти цвет у медаљону, расцветани крст чији се доњи кракови продужују у флорални орнаменат, и четворолисти цвет чије латице прелазе преко лучних страна ромба у коме је делимично уписан цвет. Код Миљукова је публикован само цртеж, уз то сасвим тврд па је тешко ма шта закључивати о стилу и техници. Поједини мотиви на цртежу делују релативно пластично (розета), док су други сведени на потпуно површински цртеж (четворолисти цвет у ромбу). Остаје питање да ли је дело било до те мере неуједначено — или цртеж даје само податке о употребљеним орнаментима. — У сваком случају — чини се, јасно, да је овај дуборезни иконостас био дело чисто занатско. Он има у себи, изгледа, најмање стваралачких квалитета. — Да нема мотива расцветаног крста који несумњиво упућује на позајмицу било са скулптуре у камену или са фреско сликарства, могло би се претпоставити да дело одговара потпуно дуборезу на савременим предметима домаће употребе.

И у целини узевши наши средњевековни дуборезни иконостаси припадају пре уметничком занату него скулптури. Ми немамо ни један фрагменат који би се могао упоредити по уметничкој вредности са оним делом иконостаса који се чува у Светој Гори, а за који је Кондаков мислио да је дело XI—XII века и да потиче било из Солуна, било из Македоније[116]. Међутим, његова неоспорна веза са мермерном декорацијом Торникесова гроба у Кахрије џамији пре упућује на Цариград и на крај XIII и прву половину XIV века[117]. То је дело једне зреле уметничке концепције какву не налазимо ни на једном нашем очуваном дуборезном иконостасу. Код нас се напротив осећа лутање и немање одређеног става. Нити је јасна тенденција да се до краја да имитација камених иконостаса, нити се одлучније и одређеније траже нови путеви. Има се утисак низа више-мање случајних решења, — мада и ту има неке логике: разумљиво је да ће се мајстор иконостаса једне мале испосничке цркве инспирисати дуборезбарством народне радиности (Христова црква на Преспи). Већ мајстор задужбине једног феудалца (Богородичина црква на Преспи) везује своје дело за савремени црквени и богати приватни намештај, док дуборесци који раде у задужбинама једног архиепископа (Пећ) или неког од високих црквених великодостојника (Охрид) траже инспирацију у савременој декоративној пластици или сликаној орнаментици по црквама. Но сви заједно, сваки на свом путу, они нису нашли ни праву декорацију иконостаса, нити су умели да користе дрво као материју, нити су успели да створе нешто лично. Они су остали у границама уметничког занатства.

[116] *Н. П. Кондаковъ*, Памят. христ. изкуст. на Аөонѣ, стр. 202, сл. 47. Кондаков је овај фрагмент ставио у XI—XII век; слично је претпостављао и Шлумберже (L'épopée byzantine, Paris 1905, стр. 665); док су га Бреје (Bull. hist., Bucaresti 1924, стр. 44) и Сотириу (La sculpture sur bois, стр. 172) датирали са више аргумената у XIV век. Кондаков и Бреје су претпоставили да је овај фрагмент део иконостаса. Сотириу је ову хипотезу делимично прихватио остављајући могућност и да је овај фрагмент део наслона епископске столице.

[117] *Ch. Diehl*, Manuel d'art byzantin, т. II, сл. 390, стр. 786. Карактеристични мотив преврнутог акантовог листа не налази се нигде у савременој скулптури из Македоније, као што у Македонији не постоји ни једно стилски слично савремено дело.

2. ДВЕРИ

καγκελοθυρίς, ἁγία θύρα, ἅγιον θυρίον, ὡραία πύλη βημόθυρον, βηλόθυρον[1]

Обрађујући наш прави средњевековни дуборез издвојила сам двери од иконостаса, јер је на првом месту тако диктирао сачувани материјал, а затим — и јер се старија историја двери не поклапа сасвим са историјом иконостаса. Оне имају не само историјски засебан развој већ им је и ликовна проблематика често осетно друкчија. Веома дуго, иконостас није једна целина, у стилском погледу нарочито. На њему и сами мајстори виде три јасно издвојена дела: сам иконостас, двери и велико Распеће.[2]

Само по изузетку, чини се, да су раније израђивани заједно сви делови иконостаса. Јер дуго времена двери уопште нису биле неопходне, па не само у ранијим временима, када их највећи број цркава није имао[3], већ и много касније. Један известан број иконостаса није имао двери све до најновијих времена[4].

Мада историја двери излази из оквира овога рада, морамо се и на њој задржати у најкраћим потезима.

Ниске олтарске преграде као да су најчешће имале двери, бар судећи по сачуваним представама[5], мада имамо очуваних и ниских олтарских преграда без двери[6].

[1] Г. А. Σωτηριου, χρις, χ. Βυζαν. αρχαιολ., стр. 201.

[2] За цркву светог Николе на Пелинској Рудини у Боки Которској, рађеној чак 1718. године, мајстори бележе да су израдили: „иконе, двери, ћемер и часни крст" ... *Љуба Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 2346.

[3] Двери не постоје на најстаријој представи високе преграде, оној из Ватиканског музеја (*Д. Треневъ*, нав. дело, стр. 1, сл. 2), ни на високим преградама представљеним на мозаицима васељенских сабора у цркви Рођења у Витлејему (*H. Stern*, Les représentations des Conciles dans l'église de la Nativité à Betleèm, таб. V, сл. 15; таб. VI, сл. 17, таб. 7, сл. 19); двери нису имале ни сачувани иконостас у Музеју у Пули, ни онај у цркви светог Мартина над Златним вратима у Сплиту; није их имао ни првобитни иконостас у Нерезима, итд.

[4] У Кападокији је то чест случај (*G. de Jerphanion*, Les églises rupestres de Cappadoce, Album, T. I, таб. 36 бр. 1, таб. 44, сл. 1; T. II, таб. 133, сл. 1; T. II, таб. 196, сл. 1 и 2 итд.; има примера и у Румунији (*Al. M. Zagoritz*, Tampla si tronul archiereze, Bull. hist. T. VII, Bucaresti 1915, сл. 1; *N. Iorga*, Les arts mineurs en Roumanie, T. III, сл. 25). Има их више код нас чак у почетку XVIII века. Двери нису имале цркве у Параћину, Смолинцу, Горњој Мутници, Шапцу, Белој Цркви, Петници итд. (*Дим. Руварац*, Београдска митрополија око 1735 године, Споменик срп. краљ. акад. књ. X II, Београд 1905, стр. 105—106, 107—108, 114—115, 161—162, 164) итд.

[5] Ср. представе преграде у рукопису 510, (*H. Omont*, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIe siècle, Paris 1902, таб. LII (2, таб. LX); и бројне представе на сценама Одбијене жртве Јоакима и Ане, Ваведења и сл.

[6] Ср. ниске преграде из Кападокије (*G. de Jerphanion*, нав. дело, Album T. I, таб. 36, бр. 1; таб. 44, бр. 1; T. II, таб. 133, сл. 1, таб. 143, бр. 3; T. III, таб. 196, сл. 1 и 2 итд.).

Редовно су се налазиле у центру преграде. Бивале су изгледа најчешће од метала, или дрвета[7]. Биле су правоугаоног облика и имале су два крила. — Прва сликана представа на њима, вероватно ликови четворице евангелиста, забележена је на минијатури у рукопису Националне библиотеке у Паризу бр. 510[8]. Овакве старе двери, правоугаоног облика нису сачуване.

Раније високе олтарске преграде — закључујући и по очуваним представама, и по самим преосталим објектима, најчешће нису имале двери него им је централни пролаз био затворен завесом[9]. По текстовима је међутим сигурно да је известан број високих преграда имао и двери, нарочито оне по црквама сасвим репрезентативним, у којима је понекад владар присуствовао служби[10]. Не зна се да ли су и те двери биле правоугаоне или су већ имале данашњи облик двери: правоугаоника који се на горњој страни лучно завршава.

Због потреба богослужења у црквама у почетку је био неопходан само један — централни пролаз. Међутим када се, од шестог века, развила служба и у проскомидији, протезис се чвршће везује уз олтар и редовно му се обезбеђује директна веза са наосом, — било преко засебног улаза, код цркава развијенијег типа[11], било преко северног пролаза на иконостасу, код једноставних, једнобродних грађевина којима је иконостас захватао целу ширину цркве[12]. Понекад је протезис имао засебан и иконостас (Света Софија, Охрид, Метропола, Мистра).

Сасвим изузетно, у раном средњем веку, висока преграда Свете Софије у Цариграду, коју је дигао Јустинијан, имала је троја врата. За њу, и можда још неке сасвим изузетне примере, може се делом прихватити хипотеза Брејеа да су неки иконостаси настали под утицајем тријумфалних капија, са три пролаза, од којих је централни јако наглашен[13]. (А новији, богати иконостаси са три пролаза формирали су се тек у XVII—XVIII веку, те је ту сасвим сумњив директни утицај тријумфалних капија) Међутим, највећи број раних и средњевековних високих и ниских преграда и иконостаса далеко је једноставнији и није ни у ком случају инспирисан њима. Дуго времена је иконостас имао чисто функционалну улогу. Централни пролаз на њему био је од почетка неопходан. Северни пролаз настао је из каснијих потреба богослужења. Јужни пролаз се пак споро одомаћивао. Ђаконикон, спремиште за богослужбена одејанија и црквене утвари и књиге, по својој

[7] У том погледу нарочито су речите представе преграда у рукописима. У рукопису 510, фол. 367 представљена је сцена како Аријевци пале православне цркве; преграда у цркви сликана је зеленкастом бојом, а само двери жутом (*H. Omont*, нав. дело, таб. LII, бр. 2). У другој сцени у истом рукопису, Григорије Назиански постаје епископ, појављује се још карактеристичнија разлика: парапетне плоче сликане су плавичастом бојом, док су двери позлаћене (*H. Omont*, нав. дело, Таб. LX, фол. 452). По оваквим и сличним представама јасно је да сликари праве разлику између камених олтарских ограда — и двери које су бивале било металне и позлаћене, било дрвене и позлаћене. И на много каснијој представи ниске преграде у Дечанима, у сцени Благовести Захарију, подвучена је разлика између камених парапетних плоча и вероватно дрвених двери.

[8] *H. Omont*, нав. дело, фол. 452, таб. LX.

[9] Ср. напомену 3.

[10] Ср. опис Павла Силансиара (712—718, *Migne* 86), Двери често спомиње Константин Порфирогенит описујући учешће владара при свечаним богослужењима (Constantin Porphirogénète, Le livre des cérémonies, T. I, 1. I, chap. 1—46, 37), Coll. byzantine, Paris 1935, стр. 11—12). Помене царских двери при црквеним обредима покупио је *Д. .Ѳ. Бѣляевъ*, Byzantina II, Петербургъ 1893, стр. 154. Црква св. Јована у Равени имала је на иконостасу пре 1137. године сребрне двери (*Cabrol Leclercq*, Dict. d'archéol. chret. под ikonostase, стр. 40). итд. Двери су постојале и у цркви Светих апостола у Цариграду (*J. Ebersolt*, Les arts somp., стр. 18.) Црква Рођења Богородице, коју је подигао Андреја Богољубовски, имала је двери обложене златним плочицама већ 1175. године сигурно (*Н. Н. Воронин*, Зодчество владимиросуздальской Руси, у Ист. рус. искуства, T. I, Москва 1953, стр. 366).

[11] Ср. чак релативно сасвим касно код нас у Светој Софији у Охриду и у Нерезима, Ђурђевим Ступовима, Студеници, Морачи, Милешеви, Светим апостолима у Пећи, Сопоћанима итд.

[12] Ср. очувани иконостас у Малим Врачима, онај у Белој Цркви Каранској, у цркви Св. Николе у Шопском Рудару и сл.

[13] *L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, стр. 80. Везивање изгледа олтарске преграде са просценијумом позоришта још мање може доћи у обзир. (ср. *K. Holl*, Die Entstehung des Bilderwands, стр. 382, *O. Dalton*, Byzantine art and archaeology, Oxford 1911, стр. 220 св. и противно мишљење *J. Brauna*, Der christ. Altar, стр. 667).

функцији није морао бити везан директно са наосом. Он је веома дуго бивао и сасвим одвојен од њега[14], па како није било потребе за њим, јужни пролаз дуго није ни био увек отворен[15]. Он се појављује чешће на најрепрезентативнијим иконостасима од XVII века, — али никад неће бити неопходан.

Ово је само најкраће дат развој *йролаза* на високим преградама и иконостасима, а проблем двери, као такав, засебно је питање. Оне се повремено јављају раније, како изгледа само у централном простору; бочни их немају ни много касније[16]. — Завесе — *кашайешазме*, далеко су чешће служиле као једини застор чак и централног пролаза[17]. У Румунији се сачувао известан број таквих завеса за двери са старословенским натписима. Оне се у овим натписима изриком називају *двери*, што недвосмислено указује на њихову функцију[18].

Да је на православном Блиском истоку било већ у X—XI веку двери по облику сличних њиховој каснијој, устаљеној форми, доказује и њихова појава на минијатурама и фрескама. Двери представљене у јерусалимском рукопису Романа о Варлааму и Јоасафу (XI век)[19] и оне у цркви Свете Софије у Охриду у композицији Причешћа апостола (XI век), имају не само исти основни облик, већ и поделу на декоративне површине каснијих двери. Свака половина двери подељена је на доњи издужени део у облику правоугаоника и горњи у облику троугла чија је трећа страна део лука. Средином XII века двери данашњег облика у Омелијама монаха Јакова већ имају и представу Благовести[20]. Више сигурнијих података о дверима имамо од XIII—XIV века, када поред бројних представа на фрескама и у минијатурама[21] имамо већ и прве примере сачуваних двери, металних[22] и

[14] Сасвим одвојен од брода је ђаконикон у Светим апостолима у Пећи, онај у цркви свете Богородице у Пећи, ђаконикон у Морачи, у Светом Спасу у Кучевишту, у Дечанима итд.

[15] Још у XVIII веку читав низ наших иконостаса није га имао. Ср. опис иконостаса у цркви у Петници од 8. фебр. 1738, или оног у Шанцу Бела Црква из 1735. године итд. (*Дим. Руварац*, Београд. митроп. око 1735 год., стр. 164 и 161—162) итд.

[16] Још у средини XVIII века при опису фрушкогорских манастира, који су имали иконостасе са два и три *йролаза*, редовно се помињу само једне двери (*Дим. Руварац*, Опис српских фрушкогорских манастира 1753 године, Ср. Карловци 1903, стр. 25, 33, 90, 103, 148, 163, 180 итд.), а само нешто раније у опису цркве манастира Винче помињу се изриком само двери у централном пролазу, док су оба бочна пролаза била затворена новим завесама од чита. Исти је случај и са дверима на иконостасу у манастиру Рукомији (*Рад. Грујић*, Прилози за историју Србије у доба аустриске окупације (1718—1739), Споменик Срп. краљ. акад. наука, књ. II, Београд 1914, стр. 164, 161), и са читавим низом иконостаса XVII—XVIII века по северној Србији: — у Мојсињу, Паунима, Бресни, Докмиру, Прњавору итд. (*Дим. Руварац*, Беогр. митрополија око 1735. год., стр. 167, 162, 163, 158—159). А то није био случај само са нашим црквама. И у Грчкој двоје бочне двери затварале су се скоро до најновијих времена завесама (*G. Sotiriou*, Guide, стр. 59). По снимку софијског музеја види се да су и данас оба бочна пролаза у цркви у Арбанасима заклоњена завесама. Исти је случај и у Светој Гори (*Кондаковъ*, Памяат. хрис. искус. на Афонѣ, стр. 203); и у Румунији (*N. Lorga*, Les arts mineurs roumains, сл. 28 и 38).

[17] Представе завеса — двери срећемо сасвим рано, већ у IV веку, на плочи из ватиканског музеја (*Д. Треневъ*, Икон. смол. собора, стр. 1, сл. 2). Из тога је времена и први писани помен декорисане завесе двери. Епифаније у свом познатом писму Јовану епископу Јерусалима прича како је путујући по Палестини прошао кроз село Анауту, ушао у цркву и наишао на завесу на дверима на којој је била представа Христа и светитеља, и како ју је зграпут и увређен исцепао (*H. Gregoire*, *Georg Ostrogorsky*, Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits, 1929, Byzantion IV, Paris 1926, стр. 769.).

[18] Чувају се у манастиру Путни у Румунији, а из почетка су XVI века. Натписи почињу: „сїѧ двера сътвори“ или „сътвори сїѧ двера...“ (*O. Tafrali*, Le trésor byzantin et roumain du monastere de Poutna, Paris 1925, таб. XXVII, стр. 41, таб. XXVIII, стр. 43, таб. XXXI, стр. 45).

[19] *Sirarpie der Nersessian*, L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph, Paris 1937, стр. 171, сл. 77 и 79.

[20] Ватикански грчки рукопис бр. 1162, фол. 90.

[21] Што су представе касније све се више приближују очуваним делима. У Ариљу у композицији Ваведења имамо представљене потпуно савремене двери. У појединим руским, нешто каснијим рукописима, још очигледнија је веза са савременим дверима, (*Nəkrasov*, Les frontispices — сл. 85, *Josef Myslivec*, Liturgicke hymne jako namety ruskych ikon, Byzantinoslavica, књ. III, св.2, Prague 1932, таб. III). Ликовне представе двери мењају се према стварним променама (ср. *А. И. Некрасов*, Древное рус. изобр. искуство стр. 269, сл. 190 итд.).

[22] Металних двери највише се очувало у Русији. Оне су најчешће бронзане рађене у техници хризографије или златом дамаскиране. Николовски летопис помиње 1344. године медне двери из Твера. Сачувано је само Гостољубље Аврамово (на горњим дверима? из исте целине? (*Н. Воронин*, *М.*

древених[23]. И на нашим и на византијским примерцима редовно се налази представа Благовести[24]. Свакако и као тема инкарнације и у вези са пророчанством Језекијељевим: „Врата кроз која ће Господ проћи, а која ће остати затворена".

Изузетак у погледу декорације представља завеса-двери: катапетазма Јефимијина из 1399 године, на којој се не налази представа Благовести. већ монументална представа Јована Златоустог и Василија Великог поред Христа[25]. Сличну декорацију имају двоје руске двери које се датирају у XIII век. На сваком крилу налази се велика фигура по једног црквеног оца, Јована Златоустог и Василија Великог[26]. Само на овим руским дверима нема представе Христа. — Као централна фигура представа Христа се заиста није могла пренети са завеса-двери на двокрилне дрвене двери. Но тема је иста — представља централни део божанствене литургије пренет на двери са декорације прве зоне олтарског простора, тј. управо са оног дела који се види, када се двери отворе.

Код нас је употреба двери изгледа узела углавном маха у XIV веку. У барањском препису Душановог законика у члану 12 речено је да се верници који су достојни светог причешћа причешћују на царским дверима, док се жене причешћују на дверима проскомидије[27]. По овој одредби двери добијају дефинитивно још једну одређену функцију у служби и на нашем тлу. Мислим да је то разлог што се код нас баш у ово време појављује један стари иконографски детаљ: у композицији Причешћа апостола, Христос стоји *иза* двери (у Светом Димитрију у Пећи, и у Дечанима). Ово јесте стари иконографски, византијски мотив, чак га има и код нас — у Немањиној цркви у Студеници, али се он јавља веома ретко, по изузетку. Код нас су пре Пећи и Дечана једини примерци онај у Светој Софији у Охриду и поменути из Студенице; њихово сликарство је у оба случаја несумњиво уско везано за цариградско, (где је овај детаљ свакако уклопљен у композицију Причешћа угледањем на постојеће примере по цариградским црквама, тј. у вези са цариградском стварношћу). И чини се да поновна појава овог детаља у Пећи и Дечанима, који су сликани у исто време када се радило на Законику, који је у многоме кодифицирао

Ильин, Древное подмосковъ., Памятники зодчества XV—XVII веков, 1947, Москва, стр. 34). Царске двери из збирке Н. П. Лихачева, обложене су бронзом и дамаскиране. Датирају се у прву половину XIV века (*Д. Треневъ*, нав дело, стр. 38 и *Н. П. Лихачевъ*, Материалы для историй рускаго иконописнія, Атласъ, ч. I, С. Петербургъ 1906, таб. CXLII, сл. 254). Једне металне двери из Новгорода Некрасов датира чак у XIII век (*Некрасов*, Древное рус. изобраз. искус., стр. 133, сл. 82).

[23] По прихваћеној датацији међу најстарије очуване дрвене двери долазиле би оне из тверске губерније чије се једно крило, с представом целе фигуре Јована Златоустог, налазе у колекцији Остругов, док се друго крило, са представом фигуре Василија Великог, чува у Градском музеју у Тверу (*Oskar Wulff, Michael Alpatoff*, Denkmäler der Ikonenmalerei, Leipzig 1925, сл. 33 и 34, стр. 90 и 266—267). Wulf и Алпатов их датирају у XIII век. У другу половину XIII века датира Лазарев и сличне царске двери из Третјаковске галерије у Москви. И оне имају као једини украс две сликане фигуре светих отаца Јована Златоустог и Василија Великог (*В. Н. Лазарев*, Искуство Новгорода, Москва-Ленинград 1947, таб. 33). Једине датиране сличне двери са истом темом, неоспорно млађе, стваране су негде између 1475 и 1480. године. Фрагментарно очуване двери (само једно крило) из неке цркве у Јањини, Сотириу опрезно датира од XII—XIV века (La sculpture sur bois, стр. 177, сл. 3). Од наших двери — у ову старију групу долазиле би свакако тзв. андреашке двери и оне из Хиландара.

[24] На дверима из Јањине (*G. Sotiriou*, нав. дело, стр. 177, сл. 3), и на оним из Андреаша. Благовести су представљене и на сликаним дверима у ватиканском рукопису Омелија монаха Јакова на стр. 90; у српском псалтиру у Минхену у композицији Сретење (*J. Strzygowsky*, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Denkschriften der Akad. d. Wissenschaft in Wien, Band LII, Wien 1906, сл. 35 таб. XVI) налази се исто тако представа двери са композицијом Благовести. Минхенски псалтир сликан је крајем XIV века (*Св. Радојчић*, Старе српске минијатуре, Београд 1950, стр. 33—34). Иста представа двери са Благовестима налазила се и у београдском препису минхенског псалтира (*J. Strzygowsky*, нав. дело, стр. 33).

[25] *Др Лазар Мирковић*, Црквени уметнички вез, Музеј српске православне цркве, књ. I, Београд 1940, стр. 10, таб. I; *Н. П. Кондаковъ*, Памят. хрис. искус. на Афонѣ, стр. 244, таб. 39; *Н. В. Лазаревъ*, Живописъ и скульптура Новгорода, у Ист. рус. исскуства, Т. II, Москва 1954, сл. 119, стр. 131).

[26] *O. Wulff*, Michael Alpatoff, нав. дело, сл. 33 и 34 стр. 90 и 266—267; и *В. Н. Лазарев*, Искуство Новгорода, таб. 33. Чак и касније у Русији ова представа остаје чешће главна декорација двери, а мале представе Благовести налазе се у горњем лучном делу двери (*А. И Некрасов*, Древное русское изобразителное изкусство, 1937, стр. 129, сл. 79, стр. 132; стр. 173, сл. 113, стр. 128, сл. 78 и *В. Н. Лазаревъ*, Живописъ и скульптура Новгорода, слика на страни 254.

[27] *А. Соловјев*, Српска црквена правила из XIV века, Гласник Скоп. науч. друштва, књ. XIV, Скопље 1935, стр. 36.

праксу, има заиста везе и са нашом савременом стварношћу. Некако у то време пада и појава првих очуваних двери код нас.

Питање појаве бочних двери за сада остаје отворено. Бочни пролази су све до најновијих времена често бивали затворени завесама. Када се пак одомаћила њихова употреба оне су биле украшене представама архангела Михаила и Гаврила, који су ту сликани као небески чувари врата[28]. У истом значењу они су од XI века представљани лево и десно од улазних врата у цркву[29].

Једине очуване двери са наше територије које се са сигурношћу могу ставити у прави средњи век су тзв. андреашке двери (*Табла* IV *б*). Обично се сматра да су оне припадале манастиру Андреашу, па их због тога М. Кашанин ставља тачно у 1389. годину[30], тј. у годину завршних радова у манастиру светог Андреје. Но није сигурно да су оне из Андреаша. Нађене су у сеоској цркви светог Николе (данас светог Анастасија) у селу Шишеву. Ту су биле смештене и друге ствари из суседних опустелих манастира и цркава. У непосредном суседству Шишева запустеле су за дуже или краће време: Матка (зидана иза средине XIV века, обновљена крајем XV века); Свети Никола у Нири (Свети Никола Шишевски) (зидан у XIII, обновљен у XIV и XVII веку); Андреаш (зидан 1389, обновљен у XVI веку), а сасвим су разрушене цркве свете Недеље (зидана почетком XIV века), Јована Златоустог (постојала у XIV веку), светог Спаса и светог Ђорђа (за које се не зна ни кад су зидане, ни кад су срушене). На основу саме чињенице да се Андреаш налази у близини ове гробљанске црквице, где су двери нађене не може се закључити да су двери баш одатле пренете. Тим пре што је забележена и старија традиција да су двери донете из манастира светог Николе Шишевског[31]. Према томе, ако би се оне могле везати за неки одређени споменик у близини села Шишева, онда би то могао бити пре Шишевски манастир. Мада сви покушаји ближе локализације морају бити хипотетични (јер су у том крају цркве рушене и обнављане), бивале напуштене да би опет пропевале, а лако преносив материјал ношен је из једне цркве у другу, па не само на свега који километар даљине, већ често и на релативно велика одстојања).

Тзв. андреашке двери релативно су ниске (1,27 cm). Горњи, лучни део двери завршава се редом малих стубића. Свако крило је подељено на два неједнака дела: доњи, скоро квадратни, далеко мањи (15 × 16 cm) и горњи, већи, правоугаони са завршетком у облику троугла чија је једна стране лучна (15,5 × 82 cm). Оба дела су усечена и урамљена лако закошеним оквиром широким 5,5 cm над лучним делом и 8,5—9 cm са бочних страна. По раму је накнадно додата, преко подметнуте коже, танка трака 5,5 cm широка, са двоструким овалним преплетом — мањим у већем. Трака се само делимично очувала. Недостаје потпуно орнаменат у квадратним пољима, који је исто тако био накнадно додат (постоје још понеки од ексера, и трагови где је био учвршћен за подлогу). Овај квадратни део са орнаментом био је схваћен као постамент за фигуре које су садржине дела. Две фигуре композиције Благовести су једине биле резане у самом дрвету двери, на којима заузимају далеко највећи простор. Обадве фигуре дате су у сасвим смиреном ставу. Анђео је застао у мирном ходу, крила је вертикално ставио уз тело. Десном савијеном у лакту благосиља, у опуштеној левој држи весничку палицу. Окренут је у три четврти Богородици, која стоји главе сасвим нагнуте на десно раме. Од десне руке савијене у лакту и приљубљене уз тело појављује се само отворена шака код десног рамена. У опуштеној, но лако савијеној левици држи вретено.

Рељеф је релативно плитак (0,05 cm). Био је превучен танким слојем гипса који је потом био обојен. Боје су данас углавном пропале, трагови су једва видљиви, а оно што

[28] Г. А. Σωτηρίου, χριστ. κ. βυζαν. αρχαιολ., стр. 204.

[29] Од Свете Софије у Охриду — па даље. Сравни и *Didron-Schafer*, Handbuch der Malerei vom Berge Athos, стр. 401, 410.

[30] *М. Кашанин*, Српска средњевековна скулптура, Уметност и уметници, Београд 1943, стр. 111, 114.

[31] *Пера Пойовић*, Прилог за студију старе српске црквене архитектуре, Старинар, трећа серија, књ. I, Београд 1923, стр. 119.

је остало јако је потамнело. На лицу арханђела слуте се остаци тамножуте боје, крила су била црвено обојена, а хаљина тамнозелена. Као да је те боје била и Богородичина хаљина. На позађу се виде само тамномрке мрље најпре од лепила којим је било причвршћено злато за подлогу. На позађу орнамента назиру се минимални трагови црвене боје.

Само компоновање двери указује на старије време. Судећи по представама двери у Ватиканском рукопису Омилија монаха Јакова и у српском Минхенском псалтиру, као и по очуваним руским раним дверима — јасно је да је једна група ранијих двери, из XII—XIV века имала ликовне представе које су заузимале *целу површину двери*[32]. Код тзв. андреашких двери, већ је доњи орнаментални део, схваћен као постамент фигура, но он још нема наглашенији самостални ефекат какав ће „постаменти" добити касније, можда већ у XV, а у XVI веку свакако.

Нама су се очувале раније двери само са сликаним представама, које су биле најчешће, — али их је било и са вајаним фигурама[33], па ни у том погледу наше двери нису изузетак, мада припадају ређој групи скулптованих двери.

Иконографски, на тзв. андреашким дверима сцена Благовести се везује за споменике око средине XIV века, и оне из друге половине XIV века. Ставом Богородица скоро дословно подсећа на Богородицу са познатог триптиха из Трста, који се датира у средину XIV века[34]. Близак је веома и став анђела, који само, с обзиром на ограниченији простор на дверима, има десну руку мање слободну у покрету. Но далеко је занимљивије и значајније да два наша споменика која се налазе у околини Шишева (где су двери нађене) имају исту концепцију Благовести: то су Андреаш и Марков манастир. У Андреашу арханђео има чак и исти, уздржани покрет десне руке. Сличност Богородице са обе фреско представе Благовести је свакако мања, — она се своди на сам тип: Богородица која је устала. И покрет руку је исти. Али ту се завршава сличност. У Андреашу Богородица је једва осетно нагла главу ка десном рамену, она се окреће у три четврти улево и гледа према посматрачу. И Богородица из Благовести из Марковог манастира везује се за нашу са двери само истим иконографским типом. Но зато Богородица из Марковог манастира из илустрације Акатиста (икос 1) буквално и дословно понавља Богородицу са двери. Ту је апсолутно исти став, апсолутно иста концепција Богородице, која се сва скупља у страху и неверици. Само што је сликар дао богатије наборе, више детаља, док је непознати уметник у дуборезу дао у сажетијој форми исту мисао.

Мада ми не знамо много о стилу и стилском развоју наше средњовековне скулптуре у дрвету, ипак је јасно да и у погледу концепције рељефа, фигуре и драперије имамо дело друге половине XIV века. Рељеф је већ далеко плићи него што је био на ранијим споменицима, али је он још увек рељеф. Макар да су дубине облина минималне, оне постоје. Испод драперија постоји тело, обло, одређене форме, — нарочито код анђела. Ако се више наслућују него оцртавају форме Богородичина тела, то није из недостатка осећања за пластику код уметника, већ из опште савремене концепције жене светице, и специјално Богородице из Благовести, младог девојчета.

Фигуре су издужене, главе несразмерно мале, ноге дуге, витке. То је тенденција концепције фигуре у нашој уметности од краја XIV века. У почетку XV века то ће бити једна од одлика схватања фигуре.

Ванредно меко постављене косе и полукружне линије набора драперије, прекидају таман колико треба вертикале издужених фигура и ненаметљиво наглашавају форме управо онолико колико је потребно да дело буде пуно и целина јединствена. Величанствена мирноћа арханђела, његова чврсто изграђена фигура, подвлачи скромност и нежност Бо-

[32] *J. Strzygowsky*, нав. дело, сл. 35, таб. XIV; *Wulff-Alpatoff*, нав. дело, сл. 33 и 34, стр. 90; *В. Лазарев*, Искус. Новгорода, таб. 33.

[33] Малаксос је забележио да је цариградски патријарх Јеремија, обновио темплон у Богородичиној цркви (доцнијој Фетије џамији) и да је дао двери изнова *извајати* и чистим златом позлатити (*Du Cange*, под templon, стр. 1542). Из текста није јасно да ли су двери биле рађене у дрвету или металу, али је сигурно да су биле вајане, а не сликане.

[34] *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1916, сл. 22.

городичиног покрета, који има у себи много од дражи неспретних гестова тек сазрелог девојчета. Са минималним средствима уметник је створио ову целину. Али је зато свака линија на своме месту, свака је стављена са разумевањем и са одређеним задатком.

М. Кашанин је већ подвукао да су ове двери последњи и најрафиниранији одсјај наше фигуралне пластике средњег века[35]. Додајмо да овом заиста високо уметничком делу данас недостаје још један важан елеменат његове првобитне уметничке целине: боја.

Тзв. андреашке двери су најречитији доказ о квалитетима наше средњовековне скулптуре у дрвету, квалитетима који, очигледно, у својим најбољим делима могу да стану упоредо уз сликарство и архитектуру. (*Табла* V, *а*, *б*; *Табла* VI *а*).

Фр. Месеснел је помишљао да на овом делу треба потражити утицај златарства и рељефа у сребру — с обзиром на чињеницу да рељеф није јако истакнут[36]. Но и наше златарство прве половине XIV века имало је пластичан рељеф[37]. Кад је уопште преовладало ново ликовно схватање код нас, крајем XIV и почетком XV века, онда су и наши златари полако прелазили на „дводимензионалне" рељефе. — По делу судећи, ово је био уметник навикнут да се изражава у дрвету.

На жалост, не знамо ништа о уметнику који је ово дело створио. С обзиром на то да се оно својим иконографским схватањем специјално везује за сликарство задужбина Мрњачевића у околини Скопља, вероватно је да и уметника овог дела треба да тражимо у кругу људи који су за њих радили.

Ако су тзв. андреашке двери типичан примерак и двери и дуборезбарства XIV века, — старе хиландарске двери у хиландарској ризници јединствене су у нашем стварању (*Табла* VI, *б*). Како их знамо само по фотографији[38] — ми бисмо их овде само делимично обрадили, тим пре што оне нису дело правог дуборезбарства већ припадају другој специјалној техници обраде дрвета. Украшене су инкрустацијом која, по фотографији судећи, има ближе везе са талијанском чертозина техником него са турском тзв. какмом. Само рамови двери и икона украшени су дуборезним орнаментом израђеним на танким дашчицама које су накнадно прикуцане на двери. Орнаменти су две варијанте шестолисне розете у медаљону, који се наизменично ређају. Медаљони се додирују.

Двери су врло ниске (1,25 м), — као и већина сачуваних старијих двери. Свако крило је подељено у три поља: горње у облику троугла чија је трећа страна део лука, и у чијим се центрима налазе мањи правоугаони простори у којима су некад биле смештене иконе, — и по два доња правоугаона дела, у којима су биле смештене релативно мале иконе, по једна у сваком пољу. Отвори за иконе у средишним пољима нешто су већи од осталих отвора за иконе. Они су били и наглашени са четири уметнута, вероватно полудрага камена распоређена у облику крста на траци споља, по ободу икона.

Распоред површина на овим хиландарским дверима подсећа на распоред површина на насликаним дверима у композицији Ваведење у Ариљу, — као и на онај на сачуваним дверима из колекције Лихачев, и оним из Јањине. Према томе само компоновање површина на овим дверима уклапа се у једну старију групу двери, које користе мање површине, насупрот групи двери сличних андреашким, чији мајстори инсистирају на једној већој и наглашеној композицији, као јединој декорацији.

[35] *М. Кашанин*, нав. дело, стр. 114.

[36] *France Mesesnel*, Mittelalterliche figurale Skulpturen in heutigen Südserbien, Studi bizantini e neoellenici, atti del V congresso internazionale di studi bizantini, Roma 1936, T. II, стр. 263. Накнадно, је изашао чланак *A. Grabar* (Deux notes sur l'histoire de l'Iconostase d'après des monuments de Jugoslavie, Зборник радова византолошког института, св. 7, 1961, овим дверима од 13 — 17 стране.

[37] *Радивоје Љубинковић*, Уметнички окови на неким иконама ризнице Св. Климента у Охриду, Југославија, бр. 5, Београд 1952, стр. 79 и слика на тој страни.

[38] Фотографије ових двери дали су ми Ђурђе Бошковић и Св. Радојчић, на чему им и овом риликом захваљујем. Кад је рукопис већ био готов изашао је чланак Верене Хам, Двери из Хиландара украшене интарзијом од кости, Зборник Музеја Примењене уметности, књ. 2, 1956, 5 — 23.

Данас празни простори на хиландарским дверима некад су били попуњени иконама. Те иконе су могле бити и сликане, и у рељефу израђене, или можда најпре, с обзиром на технику инкрустације примењену на оквиру, — израђене у мозаик техници.

Те иконе, по садржају, могле су бити сличне или дверима из колекције Лихачева, које у горњем лучном делу имају представу Благовести а у четири доња поља представе четворице апостола[39], или оним из Јањине које имају у горњем лучном пољу представе пророка, а у четири доња: композицију Благовести и испод ње фигуре двојице апостола: Петра и Павла[40]. Ослањајући се на чињеницу да су на хиландарским дверима специјално наглашени централни простори, изгледа вероватније да су хиландарске двери биле ближе јањинским него руским, тј. сва је вероватноћа да су и оне имале у горњим просторима фигуре пророка Давида и Соломона, у центру две личности из композиције Благовести, и, најзад, у доњем делу можда ликове апостола Петра и Павла.

Декоративни мотиви који се на хиландарским дверима појављују могли би се грубо поделити у две групе: розете у медаљонима чешће су у ранија времена и нарочито се радо користе на византијским касетама XI—XII века рађеним у слоновој кости[41], док остали орнаменти индицирају нешто касније време: почетак XIV века. Једноставни мотив везаних четворолисних цветова, који се непрестано понављају у релативно великим просторима око икона, познат је мотив и на дуборезу и на текстилу; на хиландарским дверима он је *йрименом* сличан мотиву шаховских поља са кога се на јањинском иконостасу издвајају иконе, или на Дучовој икони — Богородица *Maeсшa*[42]. Завијуци трака који уоквиравају иконе на хиландарским дверима подсећају осетно на хиландарски мозаички патос из Милутинова времена[43].

Поред релативно мало, но знатно каснијих објеката, специјално делова црквеног намештаја израђиваних у техници инкрустације, хиландарске двери су једини објекат у овој техници који несумњиво припада средњевековном стварању. Док је на каснијим објектима јасан утицај технике какме и исламске орнаментике, на хиландарским дверима се осећају други утицаји и у техници и у орнаментици. Сама техника инкрустације настала је као и све раскошне декоративне технике на Истоку, у овом случају још у старом Египту, и рано је прешла у Византију. Преко Византије и преко Арабљана она је дошла и на Запад. На жалост од раскошног старог византијског намештаја где се она морала највише примењивати није сачувано ништа, а сликане представе дају само сумарни изглед који не дозвољава детаљнија упоређења. Мајстори који су у тзв. чертозина техници израђивали богате невестинске сандуке, као да су употребљавали врло блиска техничка решења. На жалост, и њихова очувана дела знатно су каснија од хиландарских двери, које у том погледу стоје сасвим усамљене, тако да није могућно утврдити да ли је ова техника нама дошла директно преко Византије, или заобилазно преко Венеције и Далмације.

Анализа коју сам покушала да извршим, иако заснована само на подацима које сам могла запазити на фотографском снимку, одређује релативни временски оквир постанка двери: прве две десетине XIV века, а највероватније да би се њихов постанак могао директно везати за датум Милутинове обнове Хиландара.

Док сачувани делови старих дуборезних иконостаса својим уметничким квалитетима не прелазе добро занатство, дотле обоје очуване средњевековне двери припадају чисто уметничким творевинама, - а тзв. андреашке двери чак и изузетно репрезентативним делима наше средњевековне уметности. Оне су данас, додуше усамљен, али убедљив доказ о уметничкој висини наше средњевековне скулптуре у дрвету, која је у својим репрезентативним делима била равна нашем сликарству.

[39] *Д. Треневъ*, Иконос. смол. сабора, стр. 38.

[40] *G. Sotiriou*, Les bois sculptes, сл. 3.

[41] *A. Venturi*, Storia dell'arte italiana, T. II, Milano 1902, стр. 590, сл. 418—421, 432, 433.

[42] *Curt H. Weigelt*, Die sienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1930, пл. 30.

[43] На ову везу ми је скренуо пажњу проф. Радојчић, на чему му и овом приликом захваљујем.

3. ДУБОРЕЗНЕ ИКОНЕ

Луј Бреје је у последње време успео да разбије и једно од последњих предубеђења о византијској уметности, — веровање да она није знала за скулптуру и специјално за вајане ликове светитеља. Он је дао у битним потезима и главне линије ликовног развоја скулптуре у Византији и подвукао њену самосталност у односу на скулптуру на Западу[1]. Свакако ипак остаје чињеница да скулптура у Византији никад није имала онај значај који је имала на Западу, мада је не само постојала већ и цветала, нарочито у ранијим временима. Арапски путописац Али Ал Харави, који је био у Цариграду крајем XII века, забележио је да се тада дивио бројним статуама у мермеру и бронзи и стубовима украшеним рељефима[2]. Уздржаност према вајаним и резаним ликовима светитеља и религиозним сценама, која је ипак постојала у јачој или слабијој форми увек у Византији[3], јавља се изразитије тек знатно касније, у вези са борбама око православља и Уније[4]. Иначе је раније постојао велики број икона у рељефу (сличних оним у цркви св. Марка у Венецији), од којих је далеко најчувенија била она Богородица типа Оранте која се налазила у апсиди цркве у Влахерни[5] и која је често понављана, нарочито у XI—XII веку[6]. Сачуван је и релативно велики број икона у рељефу са представама појединих празника, за које Бреје мисли да су биле смештене на иконостасима[7]. (Свакако се налазила на иконостасу рељефна икона Христа у Метрополи у Мистри, која се данас чува у цркви.) Међу бројним иконама у рељефу, које су израђиване у мермеру, стеатиту, сребру, бронзи, слоновој кости и алабастеру, налази се, као издвојена група, известан број дуборезних икона. Оне се, углавном, групишу и територијално и временски. Настајале су у XIII и XIV веку у данашњој јужној Македонији и северној Грчкој, на територији која је баш у то време била дуже

[1] *Louis Bréhier*, Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine, Extraits des missions scientifiques, nouv. serie, fasc. 3, Paris 1911; *Исти*, La sculpture et les arts mineurs byzantins; *Исти*, La sculpture iconographique dans les églises byzantines. Кад је ова књига била већ у штампарији изашла је и најновија и најпотпунија публикација посвећена овом проблему: *A. Grabar*, Sculptures byzantines de Constantinople (IV[e]—X[e] siècle), Paris 1963.

[2] *L. N. Vasiliev*, Les voyages du Moyen age à Constantinople, Mélanges Ch. Diehl, T. I, Paris 1930, стр. 294—296. Ср. *J. Ebersolt*, Les arts somptuaires de Byzance, стр. 131.

[3] Ср. веома карактеристично писмо патријарха Германа из 730. године, у коме помиње бронзану статуу Христа у Панеасу у Цезареји, подигнуту као сећање на чудо са крвоточивом женом, па наставља: „Али не желимо овим да изазовемо стварање бронзаних фигура, већ само да покажемо да Господ не одбија чак ни оне почасти које му се одају слично обичају пагана". (*L. Bréhier*, La sculpture iconographique, стр. 56). Сличан став налазимо и у фрагментарно сачуваном делу ефеског митрополита Хипатиоса (Hypatios), *Fr. Diekamp*, Analecta Patristica (Orientalia Christ. Analecta, 117), Roma 1938, 127.

[4] Ср. податке скупљене у наведеном делу Бреје, стр. 57—58.

[5] *J. Ebersolt*, Les sanctuaires de Byzance, стр. 50; и *L. Bréhier*, нав. дело, стр. 71.

[6] *J. Ebersolt*, нав. дело, стр. 50, сл. 7; *L. Bréhier*, нав. дело, стр. 71. Можда се једна таква икона налазила на самом почетку XIII века у манастиру на Патмосу, (*Ch. Dielh*, Le trésor de Patmos, Byzant. Zeitschrift, I. I, 3—4, 1892).

[7] *L. Bréhier*, нав. дело, стр. 67—70; ср. *Кондаковъ*, Памят. христ. изкус. на Афонѣ, стр. 665.

времена једна целина, прво под управом епирских деспота, а затим српских владара. Тако, да би се, у овом конкретном случају, могло говорити, већ у средњем веку, о посто-



Сл. 5. Охрид. Црква Богородице Перивлепте, данас црква св. Климента. Дуборезна икона св. Климента. XIV век. (Цртеж Невенке Спремо) — Fig. 5. Ohrid. Eglise de la Vierge Péribleptos, aujourd'hu) église de St Clément. Icone de St Clément, bois-sculpté, XIVième siècle. (Dessin de Nevenka Spremoi

јању једне локалне школе уметничког стварања у дуборезу, која има извесне своје одређене ликовне проблеме и где се разликују унутар једне групе разна струјања[8].

[8] Материјал сачуван на територији Грчке проучио је *G. Sotiriou* (La sculpture sur bois dans l'art byzantin, стр. 177—180, сл. 4 и 5, таб. XIV и таб. XV). Мавродинов је овим иконама додао још и ону светог Климента и први покушао да оцрта карактеристике једне локалне школе (Проучавания върху староблъгарското изкуство, Годишникъ на Народния музей кн. VI, София 1936, стр. 349—358.

Старије дуборезне иконе настале у ближој околини Солуна (као она светог Ђорђа из Костура, сада у Византијском музеју у Атини[9]), имају несумњивих мањих веза и са западним стварањем[10], можда преко уметника скупљених око Бонифација Монфератског. Док се иконе настале у крајевима удаљенијим од моментано делимично латинизираних центара[11] (као она светог Ђорђа из Галишта, или икона светог Климента из Охрида), везују за савремено сликарство. У том погледу најкарактеристичнија је баш дуборезна икона светог Климента, која се вероватно налазила над свечевим гробом у цркви светог Пантелејмона у Охриду, па је одатле пренета у Богородицу Перивлепту — данашњи Свети Климент (*Сл.* 5; *Табла* VIII, *б*).

Први је на ово ретко дело скренуо пажњу руски путописац Григорович Барски, који је само забележио причање мештана да је ова дуборезна икона настала „у латинском времену"[12], и не покушавајући да је датира и проучи. По другој, касније забележеној „традицији", треба да ју је један папа даровао цару Самуилу[13]. Прво записано казивање, доказ је колико су се скулптиране религиозне представе, у најновије време, у православним масама, — везивале само за католичка стварања. А друга традиција књишког је порекла и нема везе са народним предањем.

Овим делом делимично су се бавили Кондаков[14], Н. Мавродинов[15], Снегаров[16], Вера Иванова[17], П. Слијепчевић[18], Р. Грујић[19], М. Кашанин[20]. Месеснел се на њему најдуже задржао, дајући и његов детаљан опис[21]. Сви су сматрали да је ова дуборезна икона из XIV века, сем Снегарова који је ставља чак у XVII век, у време једног од четворице охридских архиепископа који су били тајни католици[22] и Мавродинова који је датира у XIII век[23].

На овој дуборезној икони свети Климент је представљен у сасвим високом рељефу, да се има утисак скоро прислоњене статуе. У исто тако високом рељефу биле су дате и остале сачуване дуборезне иконе које је проучавао Сотириу. — На сличан начин била је очигледно третирана и икона Христа коју је у Цариграду око 1350. године видео Стефан из Новгорода у манастиру Енеа Клеси названом Девета црква. Икона је представљала Христа „у природној величини" и, како је изриком забележио Стефан, личила

[9] *G. Sotiriou*, таб. XV, стр. 178—179, сл. 4.

[10] На ову чињеницу скренули су пажњу и Сотириу и Мавродинов. Сотириу је подвлачио орнаментацију у облику шаховског поља на штиту који држи светитељ и сам троугаони облик штита, тако чест у западњачком стварању (стр. 179). Мавродинов је пак указао и на сам тип светог Ђорђа, и на став свечев — који је постављен у чистој вертикали док му је глава окренута у три четврти (стр. 356—357). Њихово схватање прихватио је и Ласкарис (*M. Lascaris*, Survivances dans la toponymie de la Macédoine des „Francs" d'avant et après la IV[e] croisade, Byzantion, 1953, Bruxelles, књ. XXIII, стр. 5—10).

[11] *G. Sotiriou*, нав. дело, таб. XIV, сл. 1, стр. 180, сл. 5.

[12] *Григоровичъ Барскы*, Очеркъ путешествия по европейской Турціи, Москва 1877, стр. 98.

[13] Цитирано код *И. Снѣгаровъ*, История на охридската архиепископия — патриаршия отъ падането и пад Турцитѣ до нейното унищожение (1394—1767), София, 1932, Т. II, стр. 424, напомена 4.

[14] *А. П. Кондаковъ*, Македония, археологическое путешествие, Санкпетербургъ, 1909, стр. 247, сл. 172.

[15] *Н. Мавродиновъ*, нав. дело, стр. 354—356, сл. 220.

[16] *И. Снѣгаровъ*, нав. дело, стр. 95, нап. 5.

[17] Стари цѫркви и монастири въ българскитѣ земи (IV—XII в.) София 1926, стр. 525.

[18] Старе српске задужбине, Огледи, Савременик Срп. књ. задр. књ. IV, 16, стр. 127, Београд 1934.

[19] Дрворезбарска уметност. Народна енциклопедија, стр. 637.

[20] *М. Кашанин*, Српска средњевековна скулптура, Уметнички преглед, Београд 1937, год. I, бр. 1, стр. 13, слика.

[21] *France Mesesnel*, Mittelalterliche figurale Skulpturen in heutigen Südserbien, стр. 264—265. Кад је већ ова књига била у штампи — изашла је расправа *Верене Хан*, Проблем стила и датирања рељефне иконе светог Климента у Охриду. Зборник Музеја Примењене уметности, бр. 8, Београд 1962, 5-27.

[22] Прихватајући ипак тврђење о „латинским временима", стр. 95, нап. 5.

[23] *Н. Мавродиновъ*, нав дело, стр. 358.

је на статуу, а не на слику[24], што свакако показује да је и овакво схватање икона постојало и у Цариграду. Питање је да ли је оно било и тако ретко како то сад изгледа. Занимљиво је да су све иконе овако обрађене, у високом рељефу, биле велике: или природне величине (лик Христа), или нешто мање (1,385 светог Климента, 1,07 светог Ђорђа из Костура), или чак знатно више (2,90 cm — лик светог Ђорђа из Галишта).

Дуборезна икона светог Климента доста је оштећена. Само се делимично сачувала плоча — позађе иконе са које се фигура издвајала. Фронтално постављени лик светитеља релативно је лако фрагментован. Најтеже је оштећена шака десне руке којом је благосиљао. Лакше су оштећени врхови ногу и врх носа. Са целе фигуре скоро је сасвим истрвена боја, и на највећем делу отпала је и гипсана подлога којом је цело дело било превучено пре него што је обојено. — Откривено дрво страдало је много од црвоточине. Поједини делови фигуре, специјално крај одејанија и ноге — постали су у извесним партијама сунђераста маса. На левој нози се виде и трагови горења. — У време када је Кондаков снимио ову икону још је био делимично очуван део плоче позађа, лево поред главе, на коме се налазио и део натписа [ὁ] ἅγιος постављен на старији начин — у вертикали (*Табла* VII). Дуктус слова, специјално слова α указује исто тако на раније време. На нешто ранијем снимку Миљукова постојао је и десни део позађа[25]. (*Табла* VIII *a*). На жалост, Миљуков није забележио да ли је било и са те стране натписа — и да ли га је читао — а фотографија је сувише слаба да би се на њој могло видети.

На икони је светитељ представљен како десном руком благосиља док у покривеној левој држи затворену књигу.

Сачувано је релативно мало старих представа светог Климента. Засад најстарија *даширана* представа (јер датум представе св. Климента интерполиране у живопис св. Софије није још утврђен) налази се у цркви Богородице Перивлепте из 1295. године, где је свети Климент на исти начин приказан. У Малим светим Врачима, који су настали некако у то време, можда коју десетину година пре или после — он је већ представљен као заштитник града Охрида са моделом цркве у руци. Тај иконографски тип ће се поновити и у Лесковецу почетком XV века. Међутим у Старом светом Клименту (1378. године) и у Богородици Пештанској, средином XIV века, поново се појављује старији иконографски образац. Очигледно је да су у самом Охриду оба живела упоредо и да се на основу иконографског обрасца не може доћи до прецизнијег датирања. Међутим, једноставан начин на који је приказано одејаније индицира раније време, специјално је у том погледу карактеристично приказивање омофора, са три дуга латинска крста широких кракова. Мирни фронтални став целе фигуре, са телом које се чврсто ослања на обе ноге, овако уздржано третирање драперија, са употребом само вертикалних набора и сличне представе омофора, налазе се на фрескама чак XI—XII века. Обрада тела у целини, без инсистирања на појединим формама под драперијом, одговара старијем схватању византијског сликарства На телу се једино осећа под драперијом покрет леве руке која придржава књигу, лако наслоњену на леву мишицу. Међутим, против високог датума говорило би схватање лика, свакако реалистичко — у оквиру византијског стила. (*Табла* IX, *б*) Чврсто је моделован, са осећањем за пластично. И низ детаља при обради индицира ново схватање. Очи нису више несразмерно велике и широко отворене, уста су индивидуално изразита, ушне шкољке брижљиво моделоване, брада мека и истањује се према крајевима. Третман браде са пуно ситних праменова, као и део драперије огртача пребаченог преко леве руке, са много ситних, паралелних набора, — исто тако не иду са ранијом обрадом широким потезима и крупним борама.

Има се утисак да је дело радио мајстор краја XIII века или само почетка XIV, према узору много старијем него што су сви очувани ликови светог Климента, можда оном који се налазио у његовој цркви светог Пантелејмона. У битности то јесте исти иконографски тип који се понавља вековима, са високим испупченим челом, широким, наг-

[24] Mme *B. de Khitrowo*, Itinéraires russes en Orient I, Génève 1889, стр. 180.

[25] *П. Н. Милюковъ*, Христ. дерв. Зап. Македоній, таб. 19, 6

лашеним јагодицама, кратке косе, дуге браде и бркова који падају поред усана. Но има и разлике, и у детаљу, и у општој концепцији целог лика, а нарочито фигуре и одејанија. Од детаља најкарактеристичнија је обрада косе и чела. Свети Климент касније редовно има дубоке залиске на челу и чуперак на средини чела. На дуборезној икони коса се повлачи полукружном линијом преко делимично оголелог чела, — на исти начин и са истим решењем као и на бројним ликовима патријарха у светој Софији охридској. Упале очи на овој икони још увек имају управни поглед ранијих широко отворених очију.

Уметник је лако пренео општи изглед вероватно ранијег узора: став, покрет, одело, схватање фигуре, али је у детаљима, и нарочито при обради главе, у стилу, избило ново, његово време. Фигура има став ранијих изразито монументалних фигура, али нема њихову изражајну снагу, — она делимично говори другим језиком. Но без обзира на известан несклад који постоји између постављања фигуре и њене обраде, то је снажно дело, које делује и масом и формом, у коме је уметник дао пластично решење фигуре схваћене у чистом византијском стилу. Ми смо навикли на таква сликана решења, где ванредно осећање колорита, уз изузетно осећање стила, носе ствари. И ова је дуборезна икона деловала колоритом — јер је била и бојена. Али и без једне од битних компонената утиска на који је уметник рачунао, — колорита, дело — и фрагментовано и осиромашено — делује као истински уметнички доживљај. Оно показује којим се путем кретало вајарство у византијском стилу, и доказује његов висок уметнички квалитет.

Можда би се у средњевековно стварање могла убројати и једна, на жалост пропала, али, чини се, импозантна целина. Путописац Стеван Герлах је забележио да је негде између 1573. и 1578. године присуствовао служби божјој у Сланкамену у православној цркви која је била и живописана и *украшена кийовима*[26]. Вероватно да су се и у овој цркви налазиле дуборезне иконе сличне оној светог Климента. По предању, које има извесне основе, стару цркву светог Николе у Сланкамену подигао је Змај Огњени Вук 1468. године[27].

Питање је да ли су ове иконе припадале првобитној декорацији цркве, или су пренете из неке од бројних напуштених и пропалих цркава у старој постојбини, или су пак настале касније, можда тек у XVI веку. Из сасвим штурог податка не може се закључити ни да ли су биле створене под утицајем чистог византијског стила или су настале по угледу на кипове у суседним католичким црквама Угарске.

Једино се може са сигурношћу рећи, на основу Герлаховог сувог податка, — да је ово последњи траг употребе икона сличних киповима у нашим црквама.

[26] *P. Matković*, Putovanje po Balkanskom Poluotoku XVI vieka, Rad CXVI, Zagreb 1893, стр. 14. У својој расправи Стари Сланкамен (Зборник Илариона Руварца, Одабрани историски радови, књ. I, Срп. краљ. акад. наука, Посебна издања књ. CIII, Београд 1934, стр. 398), — Иларион Руварац помињући овај Герлахов податак, само констатује: „Но што су му *кийови*, којима је, каже, украшена српска црква, исто као и у паписта, ја не знам".

[27] *Др Радослав Грујић*, Духовни живот, Војводина I, Нови Сад 1939, стр. 354—355. Традиција је забележена и у самој цркви, и у опису сремских цркава из 1732/33 године.

4. ВРАТА

Црквена врата у Византији била су богато украшена, — бивала су често и права уметничка дела, и необично су цењена у целој Европи, нарочито у XI—XII веку. Византијски уметници радили су специјално скупоцена врата у бронзи за читав низ цркава по Италији и Русији, и утицали су својим делима више или мање и на остало стварање у Европи[1].

Украшавање врата декором и сценама појављује се већ у старом египатском царству. Дворац фараона имао је врата која су била украшена ликом бога Консона у виду бика[2]. У гробницама чешће су врата имала багламе са сликама, а сама су била обложена листићима сизелованог злата[3]. Од Египћана су обичај прихватили остали источни народи[4], а касније преко последњих образаца старог света[5] и Византинци — за своје репрезентативне палате и цркве. Чак су, и противници свакако скулптуралних представа, а можда и фигуралног стварања уопште — дозвољавали рељефне представе на вратима цркава, као очигледно давно прихваћен обичај[6].

Као и сви остали делови цркве, и врата су у Византији имала симболично значење. Више њих, или на њима, налазио се гдекад део јеванђеоског текста по Јовану (10, а): „Ја сам врата, ко уђе кроза ме спашће се", или део псалма CXVII, 20: „Ево врата Господњих, праведни ће кроз њих ући"[7].

[1] Црквеним вратима уопште, а бронзаним специјално, бавили су се нешто опширније *Толстоы Кондаковъ*, Рус. древ. въ памя. искус. Т. VI, 65—76, 114—115, 134, и *E. Bértaux*, L'art dans l'Italie mér. стр. 553-555, 405-429 и др. Немачка бронзана врата обрадио је у засебној монографији *A. Goldschmidt* (Die deutschen Bronzetüren, Marburg a. L. 1926; а рана средњовековна врата из Новгорода и Гнезена, *A. Goldschmidt*, Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen, Marburg a. L. 1932, док је Беклер проучавао дела Бонаниуса из Пизе и Баризануса из Транија (*Albert Boeckler*, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1935).

[2] *A. Moret*, Le Nil et la civilisation égyptienne, Paris 1926, стр. 182.

[3] *Исти*, нав. дело, стр. 495.

[4] Асирци на пример (*G. Contenau*, La civilisation d'Assur et Babylone, Paris 1937, таб. XIV, стр. 201.

[5] Утицај античких хереона на хришћанске мартиријуме проучио је детаљно *A. Grabar* (Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chretien antique T. I, Paris 1946, том приликом подвукао је и везу између бронзаних врата хереона украшених рељефима са различитим представама — и каснијих хришћанских врата (стр. 85).

[6] Митрополит ефески Хипатије (+536)36—552) у свом фрагментарно очуваном делу заступа то мишљење, иако лично није одушевљени присталица ликовних представа уопште; он је против употребе рељефа у камену или дрвету у самим црквама, али их толерира на вратима — свакако због честе и прихваћене употребе. (*Fr. Diekamp*, Analecta Patristica, 118; ср. и најновију расправу посвећену овом писцу: *Jean Gouilla d*, Hypatios d'Ephese ou du Pseudo-Denys à Theodor Studite, Melanges Raymond Janin, Paris 1961, стр. 70—71.

[7] Први текст илустрован је на чувеним вратима из Александрова из 1336. године (*Толстоы Кондаковъ* — Русс. древ. въ памя. искус. Т. VI, стр. 74); сличан по духу је и натпис на вратима цркве св. Амброзија у Милану (*Cabrol-Leclercq*, Dict. d'archeol. chret. под porte, стр. 1505 (док се други често среће у Палестини и Сирији (*Cabrol-Leclercq*, Dict. d'archeol. chret. под Sinai). Налази се и над вратима ма-

Саобразно симболичном тумачењу врата су у читавом низу цркава добила и одређену декорацију. На њима је често, као и на познатим Бувининим вратима на сплитској катедрали, приказиван живот Христов[8], или су изабране сцене на њима илустровале идеју Христовог тријумфа над злом[9]. Понекад пак на њима су композиције из живота оног светитеља коме је црква посвећена[10]. Најзад, један број сачуваних врата има низ религиозних и других сцена којима је данас тешко наћи једну заједничку мисао[11].

Ни једна од оваквих високо-репрезентативних врата нису се сачувала не само у нашој православној уметности него ни код Бугара, ни код Румуна, па ни код Грка — ни у бронзи ни у дуборезу[12].

Средњевековних дуборезних врата по балканским православним црквама очувано је неколико, али оних једноставнијих, украшених углавном орнаментима више или мање богато коришћеним.

Тако, на пример, стара врата из цркве Панагије Мавриотисе из Костура имају на сваком орнаментом оперваженом крилу само двоструки крст и међу крацима крста розете на ромбовима[13] (*Табла* X, *б*). Она несумњиво у дрвету имитирају старија врата, било бронзана, било обложена бронзаним плочама, — а припадају првобитној декорацији ове костурске цркве, тј. крају XI или почетку XII века.

Само крст на вратима од религиозне тематике, имају и свакако знатно каснија врата, она на јужном параклису цркве св. Константина и Јелене у Охриду. Орнаменти на овим вратима добијени су помоћу техничког поступка: додавања делова-дашчица од којих се стварају орнаменти. И ексери изразито широких глава којима су дашчице прикиване имају своју јасну декоративну функцију. Истом техником израђена су и првобитна јужна врата цркве св. Константина и Јелене. У декорацији ових врата крст је и опет главни елемент, али заузима мањи простор: само горњи део врата, док је доња партија украшена низом орнамената наизменично постављених. Смењују се стилизоване розете и издвојени стилизовани преплети концентрични квадрати и концентрични ромбови. Слично схватање декорације и иста техничка обрада налазе се и на вратима Богородице Перивлепте у Охриду, као и на масивним вратима порте исте цркве, само што се код њих јавља и нов деко-

настира свете Катарине на Синају, (*Chanoine M. David*, L'art au Mont Sinai, Paris 1937, сепарат из дела Le Sinai hier et aujourd'hui, п. 87). Слично тумачење даје и св. Павлин из Ноле у свом писму Севару (*Cabrol-Leclercq*, Dict. d'archeol. chret. под porte, стр. 1505).

[8] На дуборезним вратима Богородичине цркве на Капитолу у Келну (*Richard Hamann*, Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria in Kapitol, Marburg a. L. 1926); на суздаљским западним вратима (*Толстоы-Кондаковъ* нав. дело, стр. 65—66), на вратима цркве Santa Maria in Coelis из 1132. године (*E. Bértaux*, L'art dans l'Italie mer., стр. 253, стр. 555).

[9] На суздаљским јужним вратима (Толстоы—Кондаковъ, нав. дело, стр. 68—72) или на оним из Равела *E. Bértaux*, L'art dans l'Italie mér., таб. XVIII), на корсунским вратима (*Толстоы-Кондаковъ*, нав. дело, стр. 114—115) итд.

[10] Ср. врата из цркве светог Амброзија у Милану са сценама из светитељевог живота (*O. Wulff*, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin 1913, стр. 137), и врата из Монте Сан Анђело из 1076. године, са низом сцена из Чуда Арханђела (*Толстоы-Кондаковъ*, нав. дело, стр. 134). Једна врата на синајској цркви свете Катарине декорисана су сценама, али не из живота свете Катарине већ оним из Мојсијева живота и рада, укључујући и сцену Преображења; јер на Синају највећи значај су увек имали догађаји везани за Мојсија, који су се, по традицији, десили на овом месту; визија Несагориме купине и давање десет божјих заповести., Преображење је укључено у ове сцене, у вези Мојсијеве појаве у овој Визији. — Врата треба да су коптски рад VII—VIII века (*Chanoine M. David*, L'art au Mont Sinai, стр. 88).

[11] Ср. врата из Александрова на пример, где се поред илустрација циклуса празника налазе и сцене из Генезе, и неке сцене из Старог завета и илустрација једне од прича из романа о Варлааму и Јоасафу, и портрети, и светитељи и кентаур (*Толстоы-Кондаковъ*, нав. дело стр. 72—76); или старија врата из цркве светог Марка у Венецији, која имају представе светитеља.

[12] Врата из манастира Снагова у Румунији чини ми се да не припадају правом средњевековном стварању (ср. *N. Iorga*, Les arts mineurs en Roumanie, Bucarest 1936, сл. 8).

[13] Фотографију ових непубликованих врата љубазно ми је уступио С. Пелеканидес, ефор византијских старина за Македонију и Свету Гору, на чему му и овом приликом срдачно захваљујем. — Украшавање двери само крстовима веома је старо. Бронзана врата која је поклонио папа Хиларије (461—468) имала су само представе крста (*Cabrol-Leclercq*, Dict. d'art chret. под porte, стр. 1506). И врата која је 1066. године познати опат Дезидерије поклонио манастиру Монте Касину, имају само крстове (*E. Bértaux*, L'art dans l'Italie mérid., стр. 405.

ративни елеменат: употреба пластичних стубића који, богато и укусно примењени, делују далеко ефектније од једноставних дашчица на иначе сличним орнаментима.

Датовање ових охридских дела није нимало једноставно: и употребљени орнаменти и примењена техника нису карактеристични ни за једно доба, напротив, они се понављају вековима, било да је у питању техника стварања орнамената помоћу накованих дашчица, било да је у питању избор орнамената. Представа крста на хришћанској богомољи најједноставнији је и најлогичнији мотив на њеним вратима, а појаве коришћења мотива преплета, концентричних квадрата или концентричних ромбова, условљена су великим делом самом техником: од накуцаних дашчица ови се орнаменти најлакше добијају и као такви постају у неку руку „функционални" и самим тим тешко променљиви. Ипак се чини да су обоја врата из цркве Константина и Јелене првобитна, тј. да су настала у XIV веку, а да ли су пак врата цркве и манастира Богородице Перивлепте, данашњег светог Климента, из средине XIV века, или су постављена касније, тешко је сигурније рећи.

Можда припадају првобитној декорацији цркве и дуборезна врата из Богородичине цркве на Малом Граду на Преспанском језеру, коју је дигао ћесар Новак 1369. године. Она су украшена стубићима распоређеним у виду орнамента: крста, укрштених дијагонала и розета. На жалост, једина фотографија овог дела, она која се налази код Миљукова[14] тако је слаба да се не може ништа рећи ни о употребљеним орнаментима, а поготово о стилу. Преплет као да се налазио само на спољњем оквиру врата.

Овакво коришћење стубића и преплета налази се на савременом црквеном намештају, а како је и иконостас ове црквице био израђен у истом стилу, могућно је да су и врата дело истог мајстора.

Слична су по општој концепцији дела и врата на цркви светог Трифуна у Хиландару. И она су украшена преплетом по оквирима, а стубићима у унутрашњим пољима, но по фотографији судећи, она не припадају правој средњевековној уметности, већ најпре дуборезбарству XVI века.

Најстарија датирана дуборезна врата на Балкану, она из манастира Олимпиотисе у Тесалији из 1296[15] или из 1305[16], рађена су мешаном техником: један део је рађен ажурно, други рељефно, а повремено се јавља и инкрустација у слоновој кости. Орнаменти су геометријски и свакако су, као што је то већ тврдио Сотириу — једна од последњих реплика много старије традиције[17].

Позната врата рилског манастира украшена су богатим преплетом и арабескама, међу које се мешају представе фантастичних животиња стилизованих под несумњивим утицајем романске скулптуре, са реповима који на завршетку прелазе у гранчицу или у другу животињу[18], — мада у схватању декоративних површина као целине на њима нема трага романског стварања.

Румунска врата из манастира Котмеана издвајају се од осталих[19]. Она у врху имају у рељефу дате две фигуре Благовести[20], а цела су покривена стилизованим флоралним орнаментима који се непрестано понављају. Ово је једино сачувано средњевековно балканско дело у дуборезу у коме је флорални орнаменат дошао до оваквог изражаја.

Свака од ових последњих, нешто репрезентативнијих, очуваних средњевековних балканских дуборезних врата имају друго схватање, свака су случајно очувани примерци

[14] *П. Н. Милюковъ*, Христ. древ. зап. Македонiи, таб. XII.
[15] *G. Sotiriou*, Les bois sculptés, стр. 175.
[16] *L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs, стр. 33.
[17] *G. Sotiriou*, нав. дело, стр. 175.
[18] *Б. Филовъ*, Старобългарското изкуство, таб. XXXV.
[19] *N. Iorga*, Les arts mineurs en Roumanie, сл. 1.
[20] Вероватно једна од најстаријих представа Благовести на вратима налазила се у Цариграду близу Златног рога, на једним од трију врата код Балат капусиа. Сцена је била израђена у мермеру, а позната је само по опису путописца XVII века Тафернера (*Cabrol-Leclercq*, Dict. d'arheol. chret., под Annonciation, стр. 2250—2251). Благовести су се налазиле и на вратима цркве светог Павла у Риму. Врата су донета из Цариграда 1070. године (*G. Millet*, Quelques représentations byzantines de la salutation angélique, Bulletin de correspondance hellenique, књ. 18, Paris 1894 стр. 461). Благовести се налазе и на вратима из Ватопеда (*Н. П. Кондаковъ*, Македония, стр. 263).

једне очигледно распрострањене уметничко-занатске делатности. Једино што им је заједничко то је чисто техничка нужност: — сва су редовно састављена од низа делова који су накнадно накуцавани на масивну плочу, која је са унутрашње стране била још учвршћивана и појачавана. — Иначе, схватањем врата — и орнаментиком — скоро свака су дело за себе. Поред оних код којих је несумњива веза између симболичног тумачења врата и њихове декорације (врата из Панагије Мавриотисе и она из Константина и Јелене украшена крстовима, или она из Котмеана украшена Благовестима), постоје врата чисто декоративног карактера (она из рилског манастира или она из Олимпиотисе и она из Богородичине цркве на Преспи). Међутим, декорација готово сваких од ових врата показује засебно решење. Код врата из Олимпиотисе уметник извлачи главне ефекте из употребе разних техника. Врата рилског манастира — радио је, свакако, најбољи уметник, који је са великим знањем користио чипкасте површине преплета и игру светлости и сенке на њима — да истакне, сасвим дискретно, рељефе животиња који су дати са осећањем и за цртеж и његове могућности, и за пластику. Однос дискретно наглашене пластике и преплета, је срећно решен, — да и један и други елеменат целине долазе до пуног изражаја.

Врата из Малог Града, — бар по фотографији судећи, показују тражење мајстора да из елемената који су чешће коришћени на мањим површинама намештаја, изvуче ефекте који могу да држе и једну широку површину.

Од свих сачуваних средњевековних дуборезних врата по православним црквама Балкана, далеко су најинтересантнија дуборезна врата која су се некад налазила на цркви светог Николе Болничког у Охриду, а која су Бугари пренели за време првог светског рата у Софију, где су се између два рата налазила на тавану софијског музеја (*Табла* X, *a*)

Цркву светог Николе Болничког обновио је охридски архиепископ Никола за време краља Душана средином XIV века (пре 1346. године)[21].

Врата Светог Николе Болничког су свакако оно наше дуборезно дело о коме се највише писало. Кондаков је претпостављао да су из XIII века[22], а са њим су се сложили A. Munoz[23], L. Bréhier[24], F. Mesesnel[25], А. Соловјев[26] и Charles Diehl[27]. Филов их је попео чак на прелаз из XII у XIII век[28], Сотириу је опрезно рекао да представљене животиње имају облик који се често среће на мермерним рељефима XII—XIV века[29]. М. Васић је померио датум постанка до средине XIV века[30].

Кондаков је до свога закључка дошао после дуже анализе дела, упоређујући га са познатим ковчегом из Терацине, суздаљским барељефима, барељефима са цркве св. Мине у Солуну, и са фрескама на хору Свете Софије у Кијеву. Он је претпоставио да су рељефи на овим вратима у секундарној употреби и да су претходно можда припадали неком сандуку сличном терацинском[31]. На секундарну употребу мислио је највише због чињенице што су извесни рељефи засечени. Но није сигурно да су рељефи засецани баш приликом првобитног укивања на врата. То је могло бити и приликом касније преправке дела. Преправка није довољно карактеристична да би се по њој могло закључити нешто и о њеном датуму.

[21] *Франце Месеснел*, Средњовековни споменици у Охриду I, Црква св. Николе, Гласник Скопског научног друштва, књ. XII, Скопље 1933, стр. 157—180.

[22] *Н. П. Кондаковъ*, Македония, стр. 236—240, таб. III.

[23] *A. Munoz*, L'art byzantin à l'exposition de Grotta Ferrata, Rome 1906, стр. 184, сл. 142—143.

[24] *L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs, стр. 33.

[25] *Ф. Месеснел*, нав. дело, стр. 159.

[26] *A. Soloviev*, Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves, Seminarium Kondakovianum T. XII, Praha 1933, стр. 131.

[27] *Ch. Diehl*, Manuel d'art byzantin, T. II, стр. 895—896.

[28] *Б. Филовъ*, Старобълг. изкуство, стр. 55, таб. XXXIV. Репродукција представља врата после преправке извршене у новије време у Народном музеју у Софији. Опис који дајемо у тексту не подудара се са њом; дат је на основу старијег снимка код Кондакова.

[29] *G. Sotiriou*, Les bois sculptés, стр. 172.

[30] *М. М. Васић*, Жича и Лазарица, Београд 1928, стр. 228, сл. 187.

[31] *Н. П. Кондаковъ*, нав. дело, стр. 238. Ово је прихватио Б. Филов, нав. дело, стр. 55.

Једнокрилна врата са цркве светог Николе уоквирена су лако профилисаним рамом, на који су накнадно биле прикуцане дашчице са орнаментима. Доњи оквир је отпао. Орнаменат на раму врата није јединствен. На левој страни рама у овалним просторима које образују две таласасте линије налази се по једна рељефна розета са четворолисним, петолисним, осмолисним или вишелисним цветом, правилних латица. На десној страни рама ових врата постављене су сличне рељефне розете. Оне су у овоидним просторима између двеју таласних трака, од којих је свака састављена од по две уже уплетене врвце. Горњи део оквира компонован је из трију делова. Лево и десно су, очигледно после неке преправке, постављене две фрагментоване, засечене плоче са декорацијом која је идентична оној на левој страни рама. — У средишном делу оквира су четири медаљона која се додирују. Представе у њима јако су истрвене. Прва с лева је нејасна и подсећа на неку хералдичку представу, друга је можда птица која кљуном чисти перје, трећа је скоро сасвим истрвена и нечитка, док се у четвртом медаљону наслућује представа двоглавог орла.

Унутрашња површина врата састављена је од шеснаест издвојено израђених и затим накуцаних правоугаоних плоча са рељефима, које су постављене у четири реда, по четири плоче у сваком реду. Други од трећега реда, као и трећи од четвртог реда плоча издвојени су са по једним ужим хоризонталним појасом на коме су исто тако накуцане мање плоче са рељефним представама. — Плоче са рељефима су неједнаког формата и величине. Шеснаест већих углавном су приближно истих размера. Четири плоче, које припадају хоризонталним појасевима, онима који раздвајају други од трећег реда, и трећи од четвртог реда великих плоча, знатно су дуже и уже

Један део високих плоча са рељефима има са бочних страна оквире украшене разним варијантама преплета. Готово сви рељефи имају са горње и доње стране очуване оквире, састављене од две паралелне уже траке, од којих се, унутрашња обично на средини савија у петљу. Овакви оквири постоје код једног дела рељефа и са бочних страна.

У првом реду, с лева на десно, високе плоче са рељефима садрже следеће представе: птицу са змијом која се крајем репа обавија птици око врата, док јој је глава постављена десно од птице, у висини њена врата. Змијино тело на тај начин скоро у целини заокружује птицу. — Непосредно иза ове плоче су две са рељефним представама два светитеља-коњаника који су окренути један према другом Обојица носе у десној руци дуга копља положена паралелно покретима коња, док у левој држе узде. Обојици се огртач залепршао. На левој плочи коњ се пропиње под свецем. Покрет пропињања лепо је дат. А на десној плочи, по задњим ногама судећи, коњ је представљен у ходу. Покрет ногу је прилично нереалан, а и нејасан. Последњи рељеф првога реда плоча садржи представу усправљеног крилатога грифона који стоји на једној задњој нози, док је другу подигао. У левом доњем углу ове плоче је медаљон украшен преплетом.

У другом реду налазе се, лево и десно, на крајевима реда, по једна плоча са представама лава. Лавови су веома неспретно приказани, без карактера и без пропорција. Изгледа да су представљени како седе, но покрет је неопсервиран. Окренути су један према другоме. — У осталим двема плочама које запремају централни део другога реда су и опет представе два света ратника на коњу. Они су у истом ставу као и они у првом реду плоча, али су боље цртани. Специјално је добар покрет коња на левој плочи. Коњ се креће гипким кораком парадногa марша. Нарочито су успело третиране предње ноге. Други коњ је дат у трку.

У првом хоризонталном уском појасу рељефа испод другог реда плоча, на плочи која заузима леви део врата представљене су две птице које кљују зеца. Окренуте су једна према другој. На плочици десног дела овога појаса су рељефи са представама двеју животиња (можда два медведа?), без одређеног карактера. Животиње су окренуте једна према другој. Прва је сасвим слабо цртана. Она се не ослања ни на предње ни на задње ноге, и не види се како стоји. Друга је нешто боља у цртежу.

За разлику од рељефних представа животиња, у осталим редовима великих плоча, плоче са представама пауна које се налазе на крајевима трећега реда, израђене су врло тачно и врло брижљиво Перје је декоративно исцртано, а реп богато искићен веома прецизно датим орнаментима, док су на крилима израђене чисто декоративне розете. У кљуновима, птице држе по лист, неодређеног облика. Пауни се свом тежином ослањају

на ноге, главе су самосвесно уздигли, тако да ћубе прелазе ивице плоча. У угловима, иза леђа пауна, налазе се осмолисни цвет (иза пауна десно) и осмолисна розета у медаљону (иза пауна лево). У двема средишним плочама трећег реда налазе се и опет два рељефа светитеља на коњима, у покрету који је идентичан ономе из претходнога реда. Коњи су представљени у парадном маршу. Коњ на десној плочи је уметнички најизразитији, то је и најбољи рељеф ове целине.

Рељефи на двема плочама које припадају другом хоризонталном појасу јако су страдали. Садржина им није увек јасна. Доста је детаља необичних, па је тешко извршити, нарочито на основу фотографије, реконструкцију целине.

У овом појасу су се сачувала само три рељефа у положеним правоугаоним плочама. Прва плоча, која запрема леву половину врата, садржи у свом левом делу представу увијене змије. У десном делу плоче садржај рељефа је нејасан, разазнаје се фигура човек који седи. Лева рука му је на грудима, а десна се одмара на колену. Птица, сразмерно велика, слична гаврану, слеће му на раме. То је вероватно представа весника. Огромна риба, која се налази десно од човека, могла би да индицира сцену са Јоном. У десном доњем углу је розета. — Идући рељеф, украшен је са два медаљона који се дотичу и који су спојени у једну целину на месту саставка. У медаљону лево је и опет представљена птица која је слетела на зеца, а у другом је компликовани преплет. И следећи рељеф је имао представу слично компоновану. Она је осетно страдала приликом касније преправке. У првом је медаљону представљен грифон који стоји на задњој шапи. Према њему лево постављен је усправно гуштер или змија. Има се утисак да се боре. У десном медаљону, који је засечен, био је и опет богат преплет, од кога се сачувао само леви угао.

Последњи ред великих плоча је најкомпликованији и по распореду фигура и по значењу. Први рељеф, јако оштећен и скраћен са леве стране, подељен је у две сцене. У горњој је представљен човек малих размера који стоји између двеју много већих звери, које седе. Звери су рђаво нацртане. На човеку су јако карактеристичне врло кратке ноге. Руке је симетрично савио у лакту, подигао и лако одмакао од тела. У рукама држи по нејасан предмет сличан ђулету.

У доњем, оштећенијем делу, је чини се, илустрација Езопове басне о лисици и петлу. Лисица је представљена лево, седи и диже једну предњу шапу обраћајући се петлу, који је несразмерно велики. Петао стоји на већој висини од лисице. Иза лисице, на средини левог краја рељефа, била је стилизована представа шестолисног цвета, од које је остао само десни крај.

И други рељеф је састављен из две сцене. У левом горњем углу је опет илустрација Езопове басне о лисици и петлу. Петао стоји десно на високој грани и бољи је у сразмери од претходног, мада цртеж има мање карактера. Лисица, која се пропиње уз стабло, нацртана је тако неспретно као да лебди без ослонца, али је зато у карактеру добра.

Главни део рељефа заузима представа кентаура који свира. Коњ се пропиње и стоји само на задњим ногама. Испод трбуха кентаура је истрвена фигура детета које у руци држи предмет сличан штапу — можда свиралу.

Трећи рељеф има прилично необичну представу коњаника, изгледа ловца. Светитељ није свакако. Не само да нема нимб, већ је приказан са шиљастом капом (или калпаком) која подсећа на савремене источњачке капе. Међутим покрет у битности понавља покрете светитеља ратника, само што се његов огртач не лепрша као крило већ се појављује, од ветра завитлан, више леђа коња. Коњ се пропиње. Задње ноге му се ослањају на змије (?) увијене у виду спирале.

Четврта плоча има у горњем делу две аспиде са птичијим главама изукрштаних вратова. Свакој за себе увио се и дуги реп гуштера. Лево и десно поред њихових глава су две несиметричне розете. Испод птица се играју два мајмуна дугих репова.

Овако компонована врата Николе Болничког су јединствена. Не због тога што се на њима појављују једни поред других рељефи религиозне садржине, представе животиња, орнаменти и илустрације античких књижевних дела, — јер има сличних мешања и на другим вратима, — већ по распореду.

По правилу код таквих врата која имају мешану декорацију, у горњим редовима се налазе представе религиозне садржине, а у доњим илустрације позоришних пред-

става, сцена из лова, животиње и орнаменти. Очигледно је да се сматрало да је горњи део врата далеко важнији, а да се у приземне партије могу ставити сцене и друге садржине, — чак да није ни згодно на тако неугледна места стављати религиозне сцене. У том погледу карактеристично је решење тих доњих партија чак и на појединим вратима, која су иначе у целини украшена представама религиозне садржине[32]. По свему судећи, у нешто измењеном виду, и на вратима чија је декорација слична охридским, илустрована је била идеја тријумфа Христа и његова учења. Јер сцене које се налазе испод светитеља и испод религиозних композиција, најчешће нису обични декоративни мотиви. Већина представа животиња[33], добар део профаних представа, илустровао је побеђено зло[34], зло које се налази под ногама светитеља. У ствари у необичнијем виду то је илустрација псалма XCI „Ти ћеш ићи по аспику и базилику, ти ћеш згазити лава и драгона". Избор само светитеља ратника на охридским вратима, представљених на коњима, под оружјем — у том погледу је веома карактеристичан[35].

Овакви врата са мешаном декорацијом али подређеном одређеној симболици има чешће. Вероватно најстарија очувана врата су она израђена у кипарису на синајском манастиру. Кондаков и Толстој их датирају чак у IX—X век[36]. Украшена су расцветалим крстовима и представама животиња. — Кондаков и Толстој тврде, по свом знању терена, да сличних таквих раних врата има више по црквама Сирије, Мале Азије, предње Азије и Кавказа[37]. Она су слична, изгледа, вратима сиријског манастира Deir es Suriani, у пустињи Нитријској, из X—XI века, која су састављена од низа панова, на којима су представљени у горњим редовима поједини светитељи, а у доњим и животиње и геометријски орнаменти — најчешће преплети и комбинације кругова[38]. Слична су, по општем схватању декорације, и врата на цркви San Pietro d'Alba из половине XII века[39].

Према томе и с обзиром на све што знамо о нашем и византијском средњовековном стварању и уз чињеницу да су се врата на цркви Николе Болничког налазила на задужбини једног високог црквеног великодостојника у једном архиепископском средишту,

[32] На суздаљским јужним вратима после редова религиозних композиција у последњем реду су представе лавова и грифона (*Толстоы-Кондаковъ*, нав. дело, стр. 69—70); врата у Равелу имају у горњим партијама религиозне сцене које почињу са Христом у слави, а при дну, у последњим редовима, представе ловаца, стрелаца, гладијатора и животиња. Слична су по концепцији и врата из Транија и она из Монреала, код којих се опет у најнижим партијама појављују представе стрелца и гладијатора (*Albert Boeckler*, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, таб. 97, 131, 147).

[33] Позната је чињеница да се ђаво у религиозној литератури појављује у виду змије и аждаје. Постоји и читав низ представа где Христос гази по побеђеном злу; лаву и гуштеру (нпр. у катакомби Кармуз, у старој Александрији — (*Cabrol-Leclercq*, под Alexandrie, стр. 46); лаву и змији (у Баптистерији ортодоксних у Равени); лаву и драгону (у Архиепископској капели у Равени) *A. Grabar*, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, стр. 237 и 238.

[34] На пример представе играча и свирача, које се доста често срећу на декорацији врата, — најпре ће бити илустрације веровања, које је формулисао још свети Нил, да ђаво куша божје угоднике у виду људи и жена који играју (*Вићентије Фрадински*, Демонологија светог Нила, Богословље, год. VIII, св. 4, Београд 1933, стр. 308, 310, 315). Константин Родски, у својим стиховима против Хирософакта каже да је Хирософакт служитељ јелинских богова и да хули на Христа јер свира на барбитону и флаути и да удара у литавре и кимбаре у цркви (*М. А. Шангин*, Византиские политические деятели первої половини X в., Византиискии сборник, Академия наук СССР, Москва-Ленинград 1948, стр. 235).

[35] Тријумфални карактер ових представа подвукао је већ *Josef Myslivec*, (Svaty Jiři ve hodokřestanskem umeni, Byzantinoslavica, књ. V, Praha 1934, таб. XV , стр. 364). Веома су занимљиве појаве светитеља ратника на коњу, на тз. Соломоновим печатима. По традицији Соломон је умео да победи ђаволе и демоне, специјално оне који изазивају болести. У касније време, у његово име су гоњени демони болести, — и при том су коришћени тзв. Соломонови печати на којима су честе представе светитеља ратника који коњем убија побеђеног непријатеља (*Cabrol-Leclercq*, под Salomon, стр. 591, сл. 10727). Можда би се чак ово схватање могло повезати са чињеницом да је црква на којој су се ова врата налазила била црква св. Николе Болничког.

[36] Ова врата нису украшена рељефима већ гравурама. Удубљени делови пуњени су црвеном бојом — имитирајући тауширање и неило декорације ранијих и савремених металних врата (*Толстоы-Кондаковъ*, Русс. древ. въ памя. искус. T. VI, стр. 80).

[37] *Исти*, нав. дело, стр. 81.

[38] *L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs, стр. 32.

[39] *E. Bértaux*,, L'art dans l'Italie méridionale, стр. 557, сл. 254.

готово је сигурно да ово није њихов првобитни изглед. Она су, вероватно, преправљена, не зна се кад, али свакако знатно касније, када се већ заборавио симболични значај целине. Разуме се да по данашњем знању ми нисмо у стању да кажемо каквог је обима била преправка, ни да ли се рестауратор задовољио да само учврсти поједине рељефе мењајући им делимично и место, или је он користио и делове неке друге сличне целине убацујући их у нову целину, а замењујући сасвим пропале ствари, или је чак и сам израдио неке делове по старијим, оштећеним. Не чини ми се вероватна претпоставка да су сви рељефи на вратима у секундарној употреби, а да су преузети са неког другог предмета. Избор мотива, ма како необичан на први поглед, одговара савременој декорацији извесног броја врата.

Идеја оваквих целина свакако је потекла са Истока, где је и сачувано неколико по концепцији сличних дела. — Но није само концепција дела дошла са Истока већ и поједини мотиви и схватања декоративних површина.

Појава само светитеља ратника, и то представљених на коњима, несумњиво је дошла из Египта. Тамо су одувек светитељи ратници специјално штовани, — тамо су они представљани на коњима и у она рана времена када то у осталим хришћанским уметностима није било уобичајено[40]. Они су сликани и на сасвим неуобичајеним местима, — чак и у пандантифима, — и нарочито су истицани[41]. Никад и нигде ван коптског стварања није такав значај даван светим ратницима, нити се ма где другде очувала оваква целина, са шест светих ратника на коњу.

Несумњиво предњеазијског порекла су рељефи са представама усправљеног драгона који стоји на једној задњој нози, — и онда када је драгон дат сам, и онда када је представљен заједно са змијом. Не само иконографски већ и стилски (са разумљивим изменама које доноси време и нарочито друга техника), — он се још увек везује за стари асирски и персијски прототип[42]. А представа усправљеног драгона и змије, скоро понавља стару телску сцену на Гудеиној вази за либацију[43].

Борба орла и змије која је представљена на првом рељефу у првом реду, најпре се везује за стару азијску традицију — о птици Гаруду (арабљанска Рок птица) непомирљивом непријатељу змије[44]. Занимљиво је да се ова иначе доста ретка представа у средњевековној уметности, налази у Охриду још једном и то раније, на једној парапетној плочи из цркве Свете Софије, из X—XI века. У нашем XIV веку појављује се још једном: на златним зракастим наушницама из Оризара (Етнографски музеј, Скопље). Источњачког порекла је свакако и представа ловца. То је стари омиљени мотив асирске, персијске и сасанидске уметности. Да је и на охридска врата дошао баш са те стране упућују два детаља: источњачки тип шиљасте капе коју ловац има и представа, сасвим орнаментална, вероватно змије под ногама његовог коња. Ове змије, са којима се боре јунаци представљени на сасанидским делима, савијају се често у декоративне положаје — док их коњ гази[45]. И на Западу постоји известан број сличних дела несумњиво инспирисаних источњачким представама, но већ прилагођен новој уметности[46]. Запад је прихватио и змију

[40] *J. Strzygowski,* Die koptische Reiter-Heilige und der heilige Georg, Zeitschrift für ägyptische Sprache, 40, 1903.

[41] *G. Millet,* у делу *A. Michel,* Histoire de l'art, T. I, стр. 172.

[42] Ср. усправног драгона на Гудеиној жртвеној вези нађеној у Телу (*L. Delaporte,* La Mésopotamie, les civilisations babyloniennes et assyriennes, Paris 1923, сл. 19; и нарочито низ персијских барељефа на којима је представљен краљ како се бори са злим духом (*Clément Huart,* La Perse antique, сл. 8).

[43] *L. Delaporte,* нав. дело, стр. 19.

[44] *Roger Goossens,* L'ἀδοντοτύραννος chez Palladius, Byzantion, T. IV Paris-Liege 1920, стр. 44.

[45] Ср. минијатуру из Беатус-а из Героне насталу под несумњивим сасанидским утицајем (*A. Grabar,* Elements sassanides, таб. CLXVIII, стр. 7) и рељефе XI века св. Ђорђа и Теодора у Кијеву (*В. Н. Лазарев,* Византиский временник Т. VI, сл. 12. Москва 1953.

[46] У том погледу занимљиви су рељефи ловца у борби са змајем на вратима из Шамаљера у Француској (цртеж сам добила од госпођице Bertelier, руководиоца одељења централног архива Историјских споменика Француске, на чему јој и овом приликом захваљујем); и они на вратима из Равела (*A. Goldschmidt,* нав. дело, сл. 5).

савијену у једну варијанту положене осмице[47], свакако преко Арабљана, — јер се овај мотив радо користи у исламским уметностима[48], — као и мотив животиња и птица испреплетаних вратова.

Сви ови стари, малоазијски и предњеазијски мотиви прихваћени су у сасанидском стварању и преко уметничких сасанидских и арабљанских дела ширили су се даље. И на Балкан су дошли тим путем. У том погледу најбоље се да пратити живот мотива усправног драгона који стоји на једној задњој нози, — од асирског прототипа, преко персијских решења — до сасанидског, арабљанског, и византијског стварања[49].

Источњачког, а ближе, сасанидског порекла је несумњиво и схватање декоративне површине на рељефима четвртог реда (а нарочито на последњем) на коме се, на малој површини налазе по две представе, једна изнад друге, двеју наспрамних животиња, од којих један пар има укрштена тела[50].

И најзад, избочине у виду полулопте јављају се као карактеристичан украс врата још код Асираца[51]. У балканском стварању радо се користе на металним оковима икона, на дуборезним вратима и мермерним рељефима на иконостасима[52].

Из византијског стварања преузете су несумњиво представе двају пауна, стилизованих, но ипак чврсто моделованих, са покретом у мирном ставу, који избија из сваког дела тела. Стилизација тела, решење декорације репа, и специјална појава карактеристичне розете на крилу — налазе се чешће у Византији, а на нашем тлу, — розета на крилу јавља се већ на богатом оквиру у Нерезима. Ванредно ретко и занимљиво орнаментално решење пауновог репа има аналогије са византијским мозаицима у Палерму[53]. Лист који држе пауни у устима стари је византијски мотив, релативно чест од IX века[54]; код нас је, познат од студеничког прозора, крајем XII века, где је представљена птица са листом у кљуну.

Преношење сцене ван ограниченог оквира (ћуба пауна) познато је и у Византији и код нас, и на рељефима и у живопису.

Из Византије је преузета вероватно и представа птице која кљује уловљену дивљач — зеца у овом случају. И ово је пореклом чисто источњачки, предњеазијски мотив[55]. Но на охридска врата као да је дошао посредством византијских дела. У том погледу нарочито је занимљив став зеца који нагоре извија главу, и птице која га кљује у уста, необичнији став — какав се налази чешће на византијским делима[56] и код нас

[47] Ср. барељеф из баптистеријума у Граведону (*Jyris Baltrušaitis*, La stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris 1931, стр. 195, сл. 83).

[48] *Celal Esad Arseven*, Les arts décoratifs Turcs, Istanbul, сл. 193.

[49] Ср. уз поменуте старије представе у нап. 42 и један од најмлађих примера у каталогу Victoria and Albert Museum-a у Лондону (Early Christian and Byzantine art, London 1951, сл. 22).

[50] Ср. минијатуру у шпанском рукопису Expositio Psalmorum Hist. 8, за који је А. Грабар доказао да је под сасанидским утицајем (*A. Grabar*, Elements sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen âge, Torino 1905, таб. CLXX, стр. 8 и 9), или барељеф у Aghtamaru — у Јерменској, Исти, нав. дело, таб. CLXXVIII, стр. 9.

[51] *G. Bezold*, Die Kulturwelt des alten Orients, Ullsteins Weltgeschichte, T. Orient Berlin 1910, стр. 24.

[52] *Р. Љубинковић*, Уметнички окови на неким охридским иконама, сл. на стр. 77 и 79; *Б. Филовъ*, Старобълг. изкус. таб. XXXV; *Н. П. Кондаковъ*, Памят. христ. искус. на Афонѣ, сл. 50, таб. XII, XIX, XXXV, сл. 13, 73; ср. *G. Sotiriou*, Guide, сл. 7, 9 итд.

[53] *O. Demus*, The Mosaics of Norman Sicily, London 1950, таб. 119.

[54] *E. Bértaux*, L'art dans l'Italie méridionale, стр. 73, 74, 80, сл. 23.

[55] Ова сцена како птица хвата плен налази се већ у уметности прве династије у Уру, где постоји представа орла како хвата два јелена (*G. Leonard Wooley*, Les Sumeriens, Paris 1930, стр. 48). У Египту се симболично представљала доминација Хоруса над Сетом сценом сокола на леђима газеле (*A. Moret*, Le Nil et la civillisation égyptienne, стр. 172). Једна од најстаријих византијских представа била би она на фонтани коју је дао начинити Константин Порфирогенит, а где је био представљен орао како гуши канџама змију (*J. Ebersolt*, Les arts sumptuaires, стр. 63).

[56] Исти и сличан на извесним рељефима у Светој Гори; на парапетној плочи из Цариградског музеја, (ср. *Mendel*, Catalogue, бр. 1712 (2254), стр. 511—512), и оштећеној плочи из Византијског музеја у Атини, (*G. Sotiriou*, Guide. сл. 36.

почев од Нереза. Из истог извора преузета је и представа птице која чисти перје, — а свакако и представа двоглавог орла.

Известан број рустичних византијских рељефа може се везати са грубим и неспретним представама лавова и медведа на охридским вратима[57].

Несумњиво су византијског порекла и обе илустрације Езопове басне и кентаур који свира. Слична илустрација басне о лисици и петлу налази се на једној парапетној плочи из Цариграда и на једном мозаику у капели Палатини у Палерму[58].

Представа кентаура веома је честа у средњевековном стварању, када је он добио ново симболичко значење[59]. Појављује се повремено и у декорацији врата[60]. Међутим илустрација кентаура који свира у присуству једне особе нешто је ређа. Сотириу је помишљао, са доста вероватноће, да је ова сцена груба имитација античких рељефа на којима Хирон поучава Ахила[61].

За горњу сцену, на првом рељефу у четвртом реду, Сотириу је са резервом помишљао на композицију Данила међу лавовима[62]. Резерва је ту неопходна, — јер ако одбијемо на грубо незнање уметника чињеницу да животиње не личе на лавове и да су веће од човека, остаје потпуно необјашњиво шта Данил држи у рукама Предмети које држи фигура у средини личе најпре на ђуле, па би се могло помишљати и на неку представу циркуских игара какве се понекад налазе баш и на вратима[63], или на рустицизирану представу Александрова Вазнесења.

Ова сцена као и сцена са Јоном (?) још увек се не да тачно протумачити.

За декорацију врата цркве светог Николе Болничког најкарактеристичнија је чињеница мешања утицаја Византије и Истока. Ми имамо мало ранијих дела на којима је тако присутан Исток са својим схватањима и својим мотивима. Раније појаве појединих усамљених оријенталних орнамената (у Сопоћанима, на пример), несумњиво су нам дошла посредством Византије. Међутим што дубље улазимо у XIV век, те појаве су све чешће и што је нарочито занимљиво, оне се најизразитије јављају баш у скулптури — и не долазе нам увек преко Византије. Добар део декоративне пластике моравске школе источног је порекла. Познато призренско јеванђеље има несумњивих директних позајмица из источног и специјално из коптског стварања[64].

[57] Кондаков је у овом погледу помишљао на рељефе на фасади цркве св. Мине у Солуну (Македония, стр. 239, ср. и сл. 64); но још су ближи поједини рељефи из Арте (**А. Орландос, Еvзантіна мнимеіа тис артис, Аθинаі,** 1937, сл. 11). Само код овако примитивних представа мора се бити веома опрезан при упоређивању, јер највећи део карактера дела почива на рудиментарном знању заната.

[58] То је већ Сотириу утврдио (*G. Sotiriou*, Les bois sculptés, стр. 172, нап. 7). Езоп је изгледа био веома цењен у Средњовековној Византији. Учени Нићифор Грегора у својим писмима после Омира најчешће помиње Езопа (*Nicephore Gregoras*, Correspondence, G. Guillard, Paris 1927, стр. 12, 16. и др.

[59] *J. Bayet*, Le symbolisme du cerf et du centaure, Revue archéologique, No. II, стр. 48—50, 57—62, Paris 1954.

[60] На вратима из Александрова где је илустрована сцена са китаврасом и Соломоном (*Толстой-Кондаковъ*, Рус. древ. въ памят. искус. Т. VI, сл. 105, стр. 174); на вратима цркве Сан Пиетро д'Алба (*E. Bértaux*, L'art dans l'Italie mérid., T. II, стр. 557); на француским вратима из Шамаљера итд.

[61] *G. Sotiriou*, Guide, стр. 52, No 178, сл. 28а; он указује и на још једну сличну сцену у Влахерни (*G. Sotiriou*, Les bois sculptés, стр. 172, нап. 7) ср. и представу на сандучету од слонове кости у Фиренци у Националном музеју, (*L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs, стр. 74, таб. XXXVI). По саопштењу проф. Радојчића слична се представа налази и на једном рељефу у Напуљском музеју.

[62] *G. Sotiriou*, Les bois sculptés, стр. 172.

[63] Ср. врата у цркви С. Мигуел де Лино у Шпанији (*Ljubo Karaman*, Deux portraits de souverains yougoslaves, Byzantion IV, Paris-Liege 1929, стр. 326.

[64] Овај веома значајан наш рукопис датира се обично у XIII век. Међутим, мислим да је он несумњиво каснији, бар из почетка XIV века. Наиме, на минијатури Христа сејача појављује се и један карактеристичан детаљ из савремене ношње: рукави који се завршавају у шпиц на надланици (*A. Grabar* Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique, Paris 1928). Овакви рукави били су део наше властеоске ношње у XIV веку. Први пут се појављују на оделу властеле у Жичи, у илустрацији Божићне химне, тј. око 1309. године. Могућно је, да су се овакви рукави почели носити и коју годину раније, већ крајем XIII века, али је сигурно да је требало да прође извесно време да савремена мода ухвати корена — и да пређе у иконографију.

Са оскудним историјским подацима, са масом још непроученог материјала на терену, тешко је већ сада реконструисати ширину и значај овог утицаја, као и пут којим се кретао. — Свакако да није случај да баш у време када почиње јаче да се осећа утицај Копта, имамо и других вести, осим ходочасничких путовања, о везама са Египтом. — У животу светог Михаила Александријског, који је написао његов савременик, добро познати Теодор Метохит, забележено је да је свечевој мученичкој смрти у Александрији (крајем XIII или на самом почетку XIV века) присуствовала и делегација српског краља, која се тамо послом бавила[65]. Из средине XIV века је један формулар египатског султана, како треба да се пише српском и бугарском владару. У формулару се сачувала адреса једног писма које је било упућено деспоту Јовану, Душановом шураку и вазалу, господару једног дела Епира[66]. Ове вести су недовољне и фрагментарне и не могу дати прецизне податке о карактеру и обиму односа, али су довољне да индицирају постојање чвршћих и, изгледа, ширих веза са Египтом у XIV веку.

Врата из Светог Николе Болничког обично се датирају по Кондакову у XIII век. Професор М. Васић једини је сматрао да су из XIV века, и чини се да он има право. — Мислим да су врата припадала првобитној цркви светог Николе и да су настала кад и црква, тј. у другој десетини XIV века, или евентуално пред средином овог века, када је делимично поново живописана ова црква. — За ово време говорило би неколико чињеница. На првом месту јасан утицај источног стварања (који се у нашој скулптури осећа јаче од почетка XIV века), — и стил рељефа. Једна група рељефа на овим вратима има још увек старије схватање пластике, са осећањем за форму, за чврсте облике, за ефекте сенке које наглашавају дубине и облине (пауни и светитељи ратници), док друга група већ има дводимензионалне рељефе у којима уметник извлачи главне ефекте из контуре и цртежа (усправни грифон, кентаур и риба). Ово колебање у схватању рељефа одговара најпре првој половини XIV века, када се у нашој савременој скулптури управо и боре ове две тенденције (ср. декоративну камену пластику из Бањске на пример).

Уметности пре средине XIV века припадају и свети ратници на коњима. — Тражени и наглашени *различити* покрети коња, осећање ритма, ставова, опсервација детаља, реалистичка обрада, сигуран цртеж, осећање форме — све су то елементи уметности тога времена. Као што тој уметности припадају и рељефи последњег реда са наглашеним наративним карактером и ученим реминисценцијама из књижевности.

И најзад и један детаљ — представа двоглавог орла далеко је најчешћа у првој половини XIV века.

Четрнаестом веку припадају и представе птица изукрштаних вратова, овако стилизоване [67].

Ова врата, у данашњем своме изгледу, нису дело једног уметника. Разлике међу појединим рељефима су велике — и у стилском и у занатском погледу, и свакако сведоче о разним мајсторима.

Уметник који је резао пауне, грифоне и нарочито светитеље на коњима, та изразита пластична дела XIV века, припада групи правих мајстора стваралаца. Његов други коњаник у четвртом реду је један од најбољих рељефа наше уметности. — Понекад, вероватно под утицајем модела (најпре на текстилу) — он занемарује пластику и инсистира на линији и ефектима добрих потеза (усправљени грифон који стоји на једној задњој нози). Он воли испуњену површину и са задовољством убацује розете и цветове у мале празне просторе, — али ипак успева да буде ликовно јасан.

[65] *Frant. Dvornik*, Quelques données sur les Slaves, extraits du Tome IV novembris des „Acta Sanctorum", сепарат, стр.43 —44.

[66] *A. Soloviev*, Un beau-frère du tsar Douchan, Revue internationale des études balkaniques, Beograd 1935, год. I, T. I—II, стр. 182—183.

[67] Ср. представе на пећкој архитравној греди, или оне у декоративној пластици Хиландара и Лазарице, или најзад оне бројне по руским рукописима краја XIV века, на којима је сигуран утицај нашег стварања (*W. Born*, Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei, Seminarium Kondakovianum, књ. III, таб. III, сл. 3, Praha 1933).

Мајстор који је резао другу групу рељефа (лавове, медведе и птице које кљују зеца) не зна ни занат, ни цртеж, — не осећа пластику. Цртеж му је несмео, почетнички, без карактера, без спонтаности, нема чак ни наивне неспретности. Он се бори са сразмерама и са покретом.

Целина овог дела толико је неуједначена да се има утисак да је недовршено дело накнадно завршио неки занатлија како је знао и умео, или да је при каснијој преправци неуки занатлија убацио своје рељефе (вероватно израђене по старим), на место пропалих делова, — што изгледа вероватније. Он је том приликом вероватно и изменио места низу рељефа, створивши накнадно ову целину која је доспела до нас и која свакако не одговара првобитном изгледу дела.

5. ДУБОРЕЗНИ САРКОФАЗИ

Проблем намештаја црквеног и профаног карактера излази из оквира овога рада. Он има своју засебну историју и своје проблеме.

Једини објекти ове врсте који би се, делимично бар, дали сврстати с обзиром на своје ликовне квалитете, у средњевековно уметничко дуборезбарство, били би саркофази за мошти светитеља.

У средњем веку када је култ светитељских моштију био веома развијен, обрада сандука у којима су оне почивале била је изузетно богата и поверавана је, очигледно, најбољим мајсторима. Један низ светитеља лежао је у сандуцима од сребра и позлаћеног сребра[1], који су уз то бивали најчешће уметнички обрађени. Поједини примерци били су несумњиво права вајана дела у скупоценом материјалу. Сачувани сребрни сандук из XIV века Симеона Богопримца у цркви светог Шимуна у Задру, најречитији је пример каква су уметничка дела они често били[2]. Са истом пажњом обрађивани су и саркофази од скромнијег материјала, па и дрвени. Ковчег од кедровог дрвета у коме су 1402. године пренете мошти светог Јована Новог из Акермана у Сучеву — има целу предњу страну и поклопац украшене религиозним композицијама у рељефу, — неоспорних ликовних квалитета[3].

По нашим ранијим средњевековним црквама постоји известан број саркофага, камених и мермерних, које су најчешће још за живота себи припремали ктитори, специјално владари и архиепископи[4]. Но ти саркофази чешће су само привремено служили. Када би неко од ових ктитора био проглашен за светитеља, — а то није био редак случај са нашим средњевековним владарима и архиепископима, — тада је његово тело вађено из првобитног гроба и стављано у други ковчег — обично пред иконостас, а испред иконе Христа или Богородице са Христом[5]. Тај други ковчег изгледа да је редовно бивао или

[1] Антоније, архиепископ новгородски, забележио је да је у цариградским црквама видео 1200. године и неколико сребрних ковчега у којима су лежале мошти светитеља (*Antoine, archévêque de Novgorod,* le Livre du pélérin (1200), Mme *B. de Khitrowo,* Itinèraires russes en Orient, стр. 103—104).

[2] *M. Krleža,* Zlato i srebro Zadra, Zagreb 1951, таб. 38—56; *Eitelberger,* Die Mittelalterlichen Kunstdenkmäle Dalmatiens in Arbe, Zare, Nona, Sebenico, Trau, Spalato und Ragusa, Wien, 1884.

[3] *O. Tafrali,* Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna, Paris 1925, No 63, таб. XVIII—XX.

[4] Свети Сава у Немањиној биографији каже да су Немању положили у Студеници у гроб који је сам себи дао начинити (превод у издању Срп. књиж. задруге, књ. 150, Београд 1924, стр. 24). Архиепископ Данило II исто је то забележио за гроб архиепископа Арсенија у Пећи, за гроб архиепископа Јоаникија у Сопоћанима и онај архиепископа Јевстатија I у Жичи и патријарха Јоаникија у Пећи (Животи краљева и архиепископа српских, превод, издање Срп. књиж. задруге, књ. 257, Београд 1935, стр. 198, 220, 239, 288).

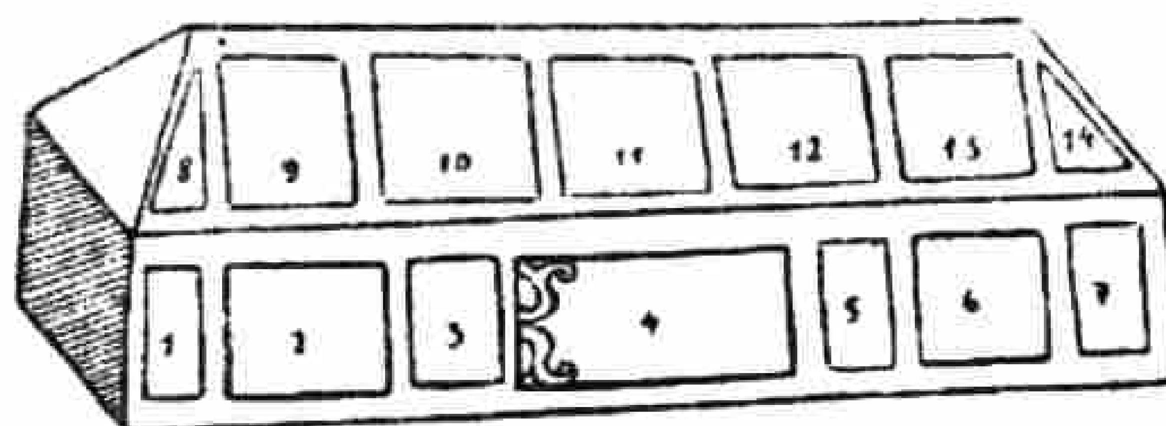
[5] Описујући смрт краљице Јелене архиепископ Данило каже да је била прво положена у гроб који је био покривен *драгоценим златним плочама,* да је после три године њено неповређено тело извађено из раке, да је начињен нови *изабрани* ковчег у који је стављено њено тело, а ковчег је потом смештен изван олтарских двери пред иконом Христа (*Данило,* нав. дело, стр. 75—76). Краљ Милутин је изгледа био скромније сахрањен, у цркви, у земљу — но и он је треће године после смрти проглашен

од метала или од дрвета[6]. За ранија времена не знамо ни каквог је облика био тај други ковчег, ни да ли је, и како, био украшен. Од XIII—XIV века, ови саркофази имају, изгледа, редовно облик правоугаоног сандука постављеног на четири танке, обрађене ноге, са поклопцем у виду крова на две воде, који је закошен на обе уже стране[7].

Једини такав наш средњевековни саркофаг који је сачуван, је онај дуборезни, стари ковчег Стефана Дечанског, који се налази у цркви у Дечанима поред улаза за ђаконикон (*Табла* XI). Ђ. Бошковић је дао сумаран опис дела и поменуо традицију да је ово првобитни ковчег Дечанског у коме је било стављено његово тело после вађења из мермерног саркофага. Он је упозорио на извесне везе које постоје између декорације овог ковчега и рељефа дечанског портала, и закључио је да дело не може бити старије од друге половине XIV века, али да може бити и млађе, с обзиром на тешкоће тачније оријентације, јер је мало очуваних дела[8].

Дечански дуборезни саркофаг свакако није до нас дошао у првобитном облику; цео доњи део на који се ослања сандук је новијег порекла.

По распореду орнаментисаних површина јасно је да је овај саркофаг стајао прислоњен у углу, јер уопште нису обрађени задња страна и северна бочна. (*сл.* 6). Несумњиво је да је једно време у њему почивао Стефан Дечански, јер је овај саркофаг управо начињен да стоји на уобичајеном месту где су се стављале мошти светитеља; — северно од двери, испод иконе Христа. У Дечанима тај простор северно од царских двери, између њих и североисточног ступца, само је за десетак сантиметара дужи од дуборезног саркофага. Ту је он био смештен, ослоњен северном страном на североисточни стубац, а задњом на иконостас. Зато ове стране на саркофагу никад нису биле обрађене. — Тело Дечанског извађено је из каменог, првобитног гроба још док је живописање Дечана било у току. Када је његово тело смештено у други ковчег и изложено пред олтар, изнад новог гроба на северној страни североисточног ступца насликан је лик Дечанског, у чијем дугом натпису изриком стоји: **„ПРИМИ ВЛ[А]Д[И]КО Г͠И Ѡ ПАНДОКРАТОРЄ ПРИНОС(Ъ) И МОЮ М[О]ЛЄНИЮ... ВЪЗИРАЮ НА ТѢЛНИОЮ МИ ТѢЛО СТОЮ НАДЪ ГРОБОМЪ СВОИМЪ...“**



Сл. 6. Дечани, Саркофаг. XIV век. — Fig. 6. Monastère de Dečani. Sarcophage. XIVième siècle.

за светитеља, тело му је извађено из земље и смештено у *изабрани* ковчег, који је потом стављен изван олтарских двери, под иконом Христа (*Данило*, нав. дело, стр. 120—121). Када је архиепископ Арсеније проглашен за светитеља, и његово је тело извађено из каменог саркофага који је сам себи био припремио и смештено у *изабрани* ковчег (*Данило*, нав. дело, стр. 199); исто се десило и са телом архиепископа Јевстатија (*Данило*, нав. дело, стр. 242).

[6] У троношком летопису забележено је да је царица Јелена пронађено мртво тело цара Уроша положила у сребрни ковчег. Ако бисмо ово сведочење примили са резервом због касног извора, други податак троношког летописа је веродостојан јер тврди да се у његово време у Крушедолу налазе још увек остаци ковчега деспота Стефана, мајке Ангелине, архиепископа Максима и деспота Јована, које су Турци спалили 1716. године (*Јанко Шафарик*, Србскiй лѣтопись изъ почетка XVI стол. Глас. Друш. срб. слов. књ. V, Београд 1853, стр. 75 и 112). У летописима (Руварчевим I, дорпатском, Руварчевом II, софијском II, реметском и Ковачевићевом) забележено је и одношење тела светог Саве из Милешеве „оу ковчегоу позлаћеноу“ за спаљивање на Врачару (*Љуб. Стојановић*, Стари српски родослови и летописи, стр. 269/70, 962 б).

Патријарх Пајсеј даје савремен податак о *красном ораховом ковчегу* у који је смештено поново нађено тело цара Уроша (Гласник Српског ученог друштва, књ. XXII, стр. 229). Слично је изгледа било и у Русији; године 1558. забележено је да су извађене мошти светог Никите Новгородског из старе камене реке и положене у нов, дрвен саркофаг (*Н. П. Кондаковъ*, Рус. икона, Т. III, стр. 18).

[7] Таквог је облика и сачувани ковчег Симеона Богопримца (*Крлежа*, нав. дело, таб. 32) и ковчег приказан у два маха у композицијама којима је дело украшено (нав. дело, таб. 51 и 52). Што је необично занимљиво, таквог је облика и сачувани дуборезни саркофаг султана Махмуда Хејранија из XIII века, који је радио Рустем бин Халил (*Celal Esad Arseven*, Les arts décoratifs turcs, сл. 476), што би указивало на један савремен раширен облик.

[8] *Ђ. Бошковић*, Манастир Дечани, Архитектура, Београд 1941, стр. 105—106, таб. XX, 2.

Декоративни рељефи су украшавали поклопац, предњу страну саркофага, и његову јужну, бочну страну. Оквири рељефа су били покривени сребрним плочицама са искуцаним орнаментима. На жалост, сачували су се само незнатни фрагменти ових сребрних окова, на основу којих се не може ништа рећи ни о употребљеним орнаментима, ни о стилу рада. Сви дуборезни рељефи на поклопцу и на јужној бочној страни израђени су у самој дасци, а на предњој страни три највећа рељефа засебно су обрађена и накнадно учвршћена на плочу, док су мањи рељефи и на овом делу саркофага рађени директно у плочи.

Убачени мотиви рађени су чистом ажурном техником и учвршћени су у одређене просторе преко коже којом су они били покривени. Као најрепрезентативнији комади, они који дају главне ефекте делу, ови рељефи су изузетно брижљиво обрађени.

Орнаменти рађени директно у дрвеној плочи имају сви испреплетану гранчицу у којој се, по одређеној схеми, с времена на време, јављају листови и цветови. Овакви декоративни мотиви појављују се на заставицама у нашим рукописима XV века[9]. Међутим рељефи на дечанском саркофагу изгледају старији од сачуваних заставица XV века. — На овим рељефима у третирању вреже и гранчице још се осећа веза са природом; у том погледу специјално је карактеристично појављивање малих бодљи на појединим деловима гранчица, какве се јављају и на познатом рељефу из Хиландара са грбом кнеза Лазара. За раније време говори и обрада листова и цветова са карактеристичним посувраћеним латицама (*сл.* 7) и листовима, са наглашеним нервурама, какви се налазе у нашој скулптури нарочито ефектно искоришћени у почетку XIV века (западна врата Богородице Љевишке). Они су познати и у нашој сликаној декорацији од XII века даље (Ђурђеви Ступови, Студеница и нарочито Сопоћани), и у нашим рукописима (Минхенски псалтир). У нешто измењеном облику налазе се и на румунским дуборезним вратима из Котмеана.



Сл. 7. Дечани. Саркофаг. XIV век. Детаљ. — Fig. 7. Monastère de Dečani. Sarcophage. XIVième siècle. Détail.



Сл. 8. Дечани. Саркофаг. XIV век. Детаљ. — Fig. 8. Monastère de Dečani. Sarcophage. XIVième siècle. Détail.

Једна варијанта тзв. стилизованог цвета палмете личи на цветове какви се јављају у нашој орнаментици XVII века и у живопису и у дуборезу (*сл.* 8.) Међутим, она само л и ч и на касније стварање. Мотив је иначе сасанидског порекла[10] и код нас се веома радо користи у сликаној декорацији (по нашим црквама специјално XIV века, и по нашим рукописима, савременим и нешто каснијим — београдска Александрида, пећки апостол и др.). Ово је први пут да се јавља у пластици. — Дечански саркофаг је уосталом најстарији сачувани дуборезни предмет на коме се у орнаментици осећа утицај савременог декора из рукописа.

Некако у исто време орнаментика рукописа инспирисала је можда делимично и клесаре декоративне пластике моравске школе.

[9] На пример на заставици из четворојеванђеља Народне библиотеке у Београду, бр. 95, 1. 39 ч. (*Св. Радојчић*, Старе српске минијатуре, Београд 1950, стр. 43, таб. XXIV).

[10] *G. Millet*, у делу *A. Michel*, Histoire de l'art, T. I, partie II, Paris 1905, сл. 467, стр. 893—894.

Са овом пластиком дечански саркофаг има и иначе сродности у општем схватању украса и карактеристичној мешавини реалистичког детаља и потпуно декоративних решења, — чисто дводимензионалне орнаментике и извесних пластичних партија. — А и понеке површине, као детаљи, имају исту декоративну обраду. На пример решење бочних простора на поклопцу саркофага и схватањем површина, и избором украсних мотива, и обрадом, подсећају на решења са тимпанона неких прозора у Раваници и Велућу[11].

На исти начин обрађени су, са истим слободним потезима, са истим мањим грешкама у детаљу који је увек подређен целини, и мањи рељефи рађени директно на плочи на предњој страни саркофага, као и они на бочној, јужној страни.

Три додата рељефа имају далеко богатија решења. Преплети су постали арабеске међу којима се појављује понеки цвет или представе животиња (у четири угла: у централном рељефу; (*Табла* XII) или у средини: у јужном бочном паноу). По духу схватања орнамената, они се везују делимично за дуборезна рилска врата и извесне наше заставице по рукописима XV века[12]. Представе животиња пак, још релативно пластично обрађене, најпре иду уз саму дечанску камену пластику, и још више уз представе сличних животиња на дечанском хоросу из краја XIV века. Понеки покрети представљених животиња из рода мачака имају и карактера и осећања за покрет и форме, које се не налазе у касније време (*сл.* 9.) Везивање звери једне за другу реповима и претварање репова у орнаменте каснороманског је порекла, и по овим решењима дечански саркофаг има везе и са рилским дуборезним вратима, и са дечанским хоросом, па и са дечанском каменом пластиком. — У нашој уметности турског периода губе се дефинитивно сва сећања на романска декоративна решења.



Сл. 9. Дечани. Саркофаг. XIV век. Детаљ. — Fig. 9. Dečani. Sarcophage. XIVième siècle. Détail.

За разлику од већине наших старијих дуборезних дела, на дечанском саркофагу се прилично сачувала боја. Као и све наше средњевековне скулптуре у дрвету, и дечански саркофаг је био превучен танким слојем гипса, и обојен.

У великим накнадно додатим рељефима на предњој страни — са зеленог позађа издвајају се тамнозелени листови и цинобер преплет. Са бочне стране мрки орнаменти дати су на цинобер позађу. Животиње у централном медаљону наизменично су црвеноцинобер и мрко-зелене. Она у средини десног орнамента је скоро чисто мрка. Има се утисак да су, бар делимично, боје „освежаване". Цветови су доста грубо вајани, — гипсана подлога је донекле исправљала неправилан рад, — а бојом је даван главни ефекат делу. Цветови имају белом бојом исцртане прашнике и тучкове, а листови нерве.

Бојење орнамената је стари обичај и употребљавао се и за скулптуру у камену и за дуборезна дела[13]. На нашим очуваним делима обично се једва назиру трагови боје, па се не може ништа закључити на основу употребљених боја. На вратима из Шамаљера у

[11] *G. Millet*, L'art serbe, сл. 185—187 и 200.

[12] На пример у Зборнику Владислава Граматика (*Св. Радојчић*, нав. дело, стр. 48, таб. XXXV а).

[13] Египатске дуборезне ствари редовно су биле бојене; редовно су биле бојене и грчке скулптуре (нарочито оне из архајског периода); бојени су били и рељефи трачких коњаника, чак су и извесни мање важни делови само бојом и били маркирани (*Georges Seure*, Вотивни рељефи у београдском музеју, Старинар, трећа серија, књ. I, Београд 1923, стр. 248—249). Хориције описујући цркву св. Стефана у Гази помиње фризове од скулптираног и бојеног дрвета (*G. Millet*, *A. Michel*, Histoire de l'art, T. I, стр. 174). У Византији се најчешће употребљавало плаво или црвено позађе са кога се истицала деко-

Француској сачуване су боје на делу флоралног орнамента — на цинобер позађу налазе се мотиви зелени, жути и тамноплави. То је отприлике иста палета као и на дечанском саркофагу (без плаве боје), али истовремено то су и четири основне боје чија употреба не припада ниједном одређеном времену.

С обзиром на мали број очуваних дела тешко је ма шта закључити и на основу технике обраде. Ипак се може подвући да се овако чист ажурни рад као што га имају убачени панои редовно налази на старијим делима. У дуборезу га имамо и на рилским вратима где се појављује и иста карактеристична мешавина преплета и представе животиња код којих је још присутно живо осећање за пластику. И сама засебна израда појединих рељефа указује на раније време, као и употреба коже као подлоге за накуцани орнамент.

Питање датирања овог саркофага заиста је тешко решити. Он највише одговара нашим делима друге половине XIV века. По осећању за пластично, по још живој вези са касноромански скулптуром могао би припадати и средини XIV века и бити према томе онај ковчег који је око 1338. године начињен за Дечанског, када је, седам година после смрти, извађен из гроба[14].

Међутим, треба подвући да ковчег као целина одговара пре схватањима декоративне пластике краја XIV века у моравској школи, када се тако много и са успехом користе преплет, арабеске и розете — и где се знала и те како, с времена на време, са успехом и разумевањем обрадити и понека животиња, — те би се израда овог саркофага могла везати и за велике дарове које су Дечанима дали кнегиња Милица и деспот Стефан крајем XIV века.

рација (*Ch. Diehl,* Manuel d'art, сл. 65),; сасанидски уметници најрадије су стварали златне и црвене фризове на плавом позађу (*G. Millet, A. Michel,* нав. дело, стр. 166). И наша мермерна скулптура је била бојена (рељеф Богородице у Соколици итд.), као и у нашем дуборезу и ту је позађе најчешће *црвено,* ређе је плаво.

[14] *Григорије Цамблак,* Живот краља Стефана Дечанског, превод, издање Срп. књиж. задруге, књ. 205, Београд 1936, стр. 30.

III. ДУБОРЕЗБАРСТВО У ТУРСКОМ ПЕРИОДУ

Међу уметничким занатима који су у нашој средини неговани у време турске окупације и који су и у та „*Люта и прискрбна врѣмена*“ успели не само да се одрже већ и да се развијају и да стварају, дуборезбарство заузима једно од најзначајнијих места. Животна снага овог уметничког заната афирмира временом дуборез на низу предмета и профане и култне намене, настављајући вероватно традиције створене у време слободне државе. Истина, о правој садржини тих традиција тешко је говорити. У претходним поглављима је говорено о њима, али оскудан број сачуваних предмета не омогућава објективно сагледавање континуелног развоја, ни документован говор о стварању које би својим садржајем, специфичним уметничким или занатским особинама потврђивало хипотезу континуелне развојне линије једне развијене уметности, иако смо уверени да је она постојала, а да је сама природа материјала — дрвета, његова непостојаност, његова осетљивост према влази, ватри, нападима инсеката и др. условила пропадање објеката, те је на првом месту због ње тако мали број уметничких дуборезних средњевековних дела успео да се сачува. Међутим, за разлику од малобројних примерака средњевековног дуборезбарства, број дуборезних дела из времена турске окупације, из тзв. турског периода несравњено је већи и дозвољава далеко потпунију и свестранију слику овог уметничког стварања код нас. Већ само испитивање иконостаса овог периода даје у том погледу сажету, али прилично верну слику процвата ове уметности. Дуборезна обрада иконостаса развила се нарочито у ово време. Током XVI века иконостас добија свој релативно дефинитиван облик, који се мења тек у XVIII веку под утицајем руских и украјинских високих иконостаса[1].

Први иконостаси турског периода, по правилу у дрвету, задржали су и даље инсистирање на иконама, — дуборез се појављује постепено; прво на дверима и великом Распећу, касније украшава и деисисну плочу, а у XVII веку добија пун замах.

Наши иконостаси XVI и XVII века имају обично два реда икона: престоне и развијену деисисну композицију, ређе се јављају виши иконостаси — са трећим редом икона: пророка груписаних око Богородичине иконе (иконостас из Карпина) или главних празника (иконостас у Ломници). Повремено у XVII веку, јавља се место деисисне плоче — ред празничних икона (иконостас у Пиви). — Иконостаси увек имају двери, а у централном пролазу најчешће и горње двери. На дверима се редовно јавља композиција Благовести, а на горњим дверима чешће Недремано око, ређе Деисис. Понекад — на богатим иконостасима — постоје горње двери и над пролазом за протезис, и оне су обично укра-

[1] У XVIII веку, у време када се код нас почиње да врши замена старијег типа иконостаса новим, под руским утицајем, почиње и да се напушта стари византијски израз темплон — темпла, и да се, с једне стране, тражи наш израз „олтарево изображеніе“ или „изображеніе олтарное“, или чак само „олтар“ (*Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 3000, 3059, 3762) — а с друге стране, под руским утицајем, почиње и употреба речи иконостас. Натпис на иконостасу крушедолске мирске цркве из 1763. године има ову карактеристичну реченицу: „Соверши се сіе темпло или иконостасъ...“ (*Љуб. Стојановић*, нав. дело, бр. 3214). Први помен саме речи иконостас налази се у селу Дреновцу близу Ораховице, на иконостасу који је радио Василије из *Мале Русије* ... (*Љуб. Стојановић*, нав. дело, бр. 3216).

шене композицијом Гостољубља Аврамова. Иконостас се редовно завршавао великим репрезентативним крстом. На њему је обично било насликано Распеће, а понекад је крст био и без сликане декорације[2]. Питање појаве ових монументалних Распећа једно је од најзанимљивијих у историји иконостаса каснијег времена.

По сада *сачуваним* примерима могло би се претпоставити да су ова велика Распећа настала на Западу и да су нама дошла преко Далмације, јер их тамо има из XIV и из XV века[3]. Код нас, по православним црквама, таквих Распећа сачуваних има тек од краја XVI века. Међутим, треба подвући да су сва ранија далматинска Распећа, као и њихови италијански прототипови — настала под несумњивим утицајем византијских ликовних концепција[4], што би већ упућивало на опрезност при закључивању о њиховом пореклу. Историјски подаци, мада ретки, доказују сигурно да су таква Распећа настала у Византији, вероватно у самом Цариграду, где се већ у X веку помиње у Светој Софији велико Распеће, „природне величине". Грчки аноним X века не помиње га, међутим, на самом иконостасу већ у сакристији[5]. Овакви монументални крстови, чини се да су у раније време ретко стављани на иконостасе, јер чињеница је да се на ранијим очуваним иконостасима редовно срећу само *мали* крстови, којих понекад има и више на космитису или изнад њега[6]. Како је по ранијим тумачењима византијских теолога сам космитис символизирао Распеће[7] — то можда и није било потребно имати на њему или изнад њега ликовну представу распетог Христа. — У сваком случају по данашњем нашем знању, *код нас* и најстарији помен *великог* Распећа над иконостасом[8], и

[2] Код нас су постојали све до средине XVIII века велики крстови над иконостасом — без представе Распећа. На пример, у црквама Шанца Цветке и Шанца Беле Цркве и села Буковице. У селу Јеловику код Шапца 1735. године, на иконостасу су била два крста — „један велики стари неизображен" и други „нов, мали, са Распећем" (*Дим, Руварац*, Београдска Митрополија око 1735 године, Споменик Срп. краљ. акад. наука књ. X II, Београд 1905, стр. 167—168, 161—162, 164, 160—161).

[3] Ср. велико Распеће из цркве светог Гризогона у Задру, оно из манастира св. Кузмана и Дамјана из Ткона са Пашмана, Распеће из бенедиктинског манастира у Трогиру, оно из цркве Свих светих на Корчули, затим она из доминиканске цркве у Дубровнику, из катедрале у Трогиру и из Светог Николе у Стону (*Ljubo Karaman*, Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie, L'art byzantin chez les Slaves, 2 ème récueil, 2 ème partie, Paris 1932), стр. 356—358, таб. L), Распеће на главном олтару цркве светог Крста у Сплиту и др. (*Kruno Prijatelj*, Slike domaće skole XV st. u Splitu, Split 1952, стр. 9—10).

[4] *Lj. Karaman*, нав. дело, стр. 356; Paolo d'Ancona, Les primitifs italiens du XI aux XIII[e] siècles, Paris 1935, стр. 42, 43, 71, сл. 34. — Бетини сматра да се на лепом монументалном Распећу из цркве светог Гризогона у Задру осећа утицај српског стварања и специјално Студенице (*S. Bettini*, Pittura di ikone cretese, veneziana ei madoneri, Padova 1933, стр. 65, таб. XXX.

[5] *P. Marichal*, La construction de Sainte Sophie de Constantinople dans l'anonyme grec (X[e] s.) et les versions vieux russes, Byzantinoslavica XXI (2, Prague 1960, 240).

[6] На раним представама високе преграде налази се само један мањи крст над централним делом архитрава (ср. представе високих преграда на витлејемским мозаицима у цркви Рођења, *H. Stern*, Les représentations des conciles, таб. V, 15, таб. VI, 17, таб. VII, 19). И сачувани поједини старији примери високе преграде имају само мали крст изнад централног пролаза (на пример на иконостасу у цркви Абу Саифан у Каиру *Ed. Pauty*, Les bois sculptés, таб. XVII — на оном у цркви светог Мартина у Сплиту, на оним у Арти у Влахерни, у цркви св. Николе у Мистри, у Еванђелистрији и др. (*G. Millet*, Mistra, таб. 62, No 20, таб. 57, No 6; *G. Millet*, L'art serbe, сл. 153). Више крстова појављује се на сачуваним иконостасима у Мистри (*G. Millet*, Mistra, таб. 45, No. 2), на фрагментарно сачуваним иконостасима у атинском Византијском музеју (*G. Sotiriou*, Guide, сл. 7). Ђурђијански иконостаси имају над дверима нешто већи крст, а низ мањих крстова лево и десно на архитраву (*Prince Georges Gagarine*, Recueil d'ornements et d'architecture byzantins géorgiens et russes, таб. XXXIX и XLIV). Иконостас катедрале у Магнезију има три крста (*Д. Треневъ*, Иконостасъ смол. собора, стр. 15). У руским летописима забележени су и неки подаци о пљачкању Цариграда 1204. године, па се тврди и да су из Свете Софије крсташи однели сребрне ствари из олтара, делове сребрног амвона, дванаест сребрних стубова олтарске преграде, сребрне парапетне плоче и дванаест сребрних крстова (*Новиковъ*, Древн. Гос. Вавлио. Пол. собр. русс. лѣт. III, Москва 1788, стр. 28).

[7] *J. Braun*, Der christliche Altar, стр. 663—664.

[8] J. Малаксос помиње у Богородичиној цркви — Фетије џамији позлаћени крст над иконостасом са представом Распећа. Ово Распеће, међутим, није помињао кад је описивао иконостас који је ту подигао патријарх Јеремија, — па ће најпре бити да је касније додато (*Du Cange*, под τήμπλον, стр. 1542).

најстарији очувани примерци су тек из XVI века, док и у Византији и на Западу постоје и ранији подаци[9], а на Западу и ранији очувани примерци великих Распећа над пролазом за олтар[10].

Талијанска Распећа XII—XIII века, то је готово редовно случај, су без богатих дуборезних оквира који су тако карактеристични за касније стварање XIV и XV века. Ових раних Распећа нарочито има доста по Тоскани и Умбрији и најчешће припадају оном специјалном стварању прелазног стила од византијског ка романском. Претпоставља се да су фрањисканци раширили њихову употребу[11].

Последња фаза развоја ових Распећа у Италији — она из XIV и XV века — за нас је најзанимљивија, јер се тада јавља тип монументалних крстова уоквирених у богате дуборезне оквире готског стила. На овим крстовима композиција Распећа имају изразитије ликовно схватање Византије него највећи број раних тосканских Распећа. — Чини се сигурно да је овај нови тип монументалних крстова настао у неком од крајева Италије који је био још увек под јаким утицајем Византије. Најпре ће бити да су њих створили венецијански и критски мајстори, који су у то време радили и за православне и за католичке цркве Балкана и острва. За њихов начин рада карактеристично је уношење у ликовна схватања Византије извесне концепције западног стварања готике и ране ренесансе, у које се, с времена на време, уплиће и понеки заостали елеменат каснороманског стварања. Можда би Которанин „Андријев од светог Луке“, дуборезац који је резао крстове, био један од мајстора који су ове крстове стварали. За њега се зна да је 1404. живео и радио у Венецији.

Наше православне цркве XVI века примиле су употребу ових великих Распећа која је дала нов изглед балканским православним иконостасима. Од савремених далматинских крстова они се разликују избором орнамената и стилом; на њима једва да се понекад наслути сећање на дуборезна дела готског стила, а употребљени орнаменти припадају углавном репертоару старијег балканског стварања.

Поставља се питање када су се ови крстови појавили на православним иконостасима. Несумњиво је да крајем XVI века известан број наших цркава има нова велика Распећа. Из тога времена су и први подаци и први очувани примери, али ни једни ни други не доказују да су *баш шада* ова Распећа почела да се употребљавају.

Најстарији сигурни датиран помен оваквог монументалног Распећа имамо тек из 1581. године. У своме дневнику је Павле Контарини забележио да је те године видео у Милешеви „врло леп велики крст од позлаћеног дрвета“[12]. Из ове констатације једно је само сигурно — да је у Милешеви у то време постојао један такав леп крст, али не зна се да ли је он био неко старије уметничко дело или савремена креација, можда, сликара Лонгина који је баш некако у то време сликао у Милешеви.

Најстарије очувано датирано Распеће је оно из манастира светог Ђорђа Полошког, рађено 1584. године[13]. (*Табла* XIII, *а*). Али баш ово Распеће доказује да је пре њега

[9] Један калуђер из Сен Жермен д'Пре у XVII веку дао је опис хора Богородичине цркве у Паризу, и ту помиње велико Распеће које се налази изнад врата хора, а које је са осталим богатим украсима хора дао израдити 1351. године Жан д'Бутје (*Edouard Didron*, Histoire de la peinture sur verre en Europe, Annales archéologiques T. XXIV, Paris 1864, стр. 225). У музеју у Анверсу постоји слика из краја XV века која представља Богородицу у унутрашњости једне цркве — врло прецизно сликану. Над олтаром, на готском антаблману, налази се велико Распеће између две мале бочне иконе Богородице и Јована Богослова (*E. Didron*, La Vierge dans une église, Annales archéologiques, T. XXII, Paris 1862, табла уз стр. 125). У Енглеској се помиње једно такво Распеће над архитравом већ 1091. године (*Ch. Rohault de Fleury*, La Messe, T. I, стр. 146). Велики крст над иконостасом врло је прецизно нацртан и на једној Ђотовој фресци у горњој цркви у Асизи (*Pietro Toesca*, Die florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts, Firenze-München 1929, таб. 22).

[10] У Италији је сачувано око сто оваквих Распећа, (*Hans v. d. Gabelentz*, Italienische Kruzifixe des Mittelalters, Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen, 31 Oktober 1926, Düsseldorf 1926, стр. 319). — У Белгији их има више из XV века (*R. de Fleury*, La Messe, стр. 146).

[11] *R. de Fleury*, La Messe, стр. 145.

[12] *P. Matković*, Putovanja po balkanskom poluotoku XVI в. Rad CXXIV, Zagreb 1895, стр. 65.

[13] *Љуб. Сшојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 6411. Снимак овог Распећа ми је љубазно ставио на расположење Ђ. Бошковић, на чему му и овом приликом срдачно захваљујем.

морао постојати известан број сличних великих наших Распећа која се осетно разликују од сродних далматинских. Не само да се овај крст већ диже над двема аждајама — симболима побеђеног зла[14]. „И збачена би велика аждаја, стара змија, која се зове ђаво — сотона“ (Апокалипса XII 9), а које не постоје на далматинским крстовима, — већ су и обе аждаје дате толико стилизовано, добиле су тако орнаменталан облик, да је јасно да су еволуција старијег прототипа. И употребљени орнаменти су они исти који ће се у варијантама вековима понављати на нашим Распећима, а који се осетно разликују од декорације далматинских Распећа. У том погледу полошки крст показује једну од *завршних фаза* формирања наших дуборезних Распећа.

Сам облик креста је исти као и код Распећа у Далмацији, сви кракови крста се шире и завршавају у облику тролиста. Са унутрашње стране оквира налази се и на полошком Распећу као и на оним далматинским (из цркве Свих Светих на Корчули, или оном из доминиканског манастира у Дубровнику — (*Табла* XIII, *б*), ниска перла која ивичи само представу Распећа. Међутим, место слободне, повијене готске гранчице којом је украшен дуборез далматинских „оквира“ крста — на полошком крсту се јавља само орнамент стилизоване палмете са мирним, симетричним лишћем, која на врху има шишарку. Шишарку на врху гранчице имају и далматинска Распећа на украсима који, као и код полошког, обележавају и наглашавају тролисне завршетке горњих кракова крста, али се оне налазе на гранчици са слободно исцртаним листовима који су у покрету. Као и цела готска орнаментика и ове гранчице са шишарком блиске су реалном, везују се за природу, за виђено. Гранчице са шишарком на врху са полошког крста и низа савремених и каснијих наших великих Распећа је у ствари онај карактеристични, оријентални облик — стилизоване палмете, какав се у балканском стварању јавља већ од сликане керамике из Патлеине[15], он је овде добио, место ранијег троугаоног завршетка, обрађену шишарку. Код далматинских крстова овај мотив је концентрисан на завршецима кракова крста, где акцентује три њихова проширења. На полошком крсту он већ има тенденцију, тако карактеристичну за декорацију балканских великих Распећа, да постане једини украс горњих делова крста. На полошком Распећу он се већ јавља и у пазуху саставка кракова крста, између две ажурне розете у медаљону.

По целој концепцији дела, као и по обради детаља, сигурно је да полошки крст не само да није прво дело настало по угледу на далматинска Распећа, него да не припада ни првим комадима.

Колико је трајао развој стварања овог облика Распећа и кроз какве је све фазе прошао тешко је данас рећи. Један, на жалост, сасвим фрагментован крст, указивао би на могућност њихове знатно раније појаве. У капели светог Николе у цркви светог Спаса у Кучевишту (Скопска Црна Гора), сачувани су незнатни остаци бочних икона Распећа — Богородице и Јована Богослова. Обе ове бочне иконе Распећа имају необичан облик: половине двери чија је виша бочна страна, и само она, била украшена стубићем, резаним у дрвету. По њима судећи крст на овом иконостасу можда чак није ни имао прави дуборезни оквир и могућно је да је припадао оној старијој групи Распећа на којима се на целој површини крста налази само представа распетог Христа. Међутим, Миљуков је забележио да је приликом његовог обиласка Скопске Црне Горе, крајем XIX века, видео у капели светог Николе, у цркви светог Спаса, демонтирани, полутрули, стари *резани* иконостас[16]. Да ли је била резана архитравна плоча, двери или крст — не знамо. Данас се у капели налазе само неколике фрагментоване даске, са траговима икона, али без иједног трага дубореза. Но чак и кад бисмо били сигурни да је сам крст имао прави дуборезни оквир, остаје чињеница да прави оквир немају бочне иконе композиције Распећа, које су, међутим, на полошком Распећу као и на далматинским крстовима у богатим рамовима.

[14] *Рад. Грујић*, Дрворез Св. Спаса и Св. Богородице у Скопљу, Гласник Скоп. науч. друштва, књ. V, Скопље 1929, стр. 188.

[15] *A. Grabar*, Recherches sur les influences orientales, сл. 14 и 24.

[16] *Милюковъ*, нав. дело, стр. 133.

На жалост, овај фрагментарно очувани крст не даје нам сигурније елементе на основу којих бисмо га могли тачније датирати и тиме одредити и приближније време појаве ових Распећа на нашим иконостасима. По незнатним траговима ликовних представа на бочним иконама ово дело би могло бити створено и крајем XIV века, и у почетку XVI века, када су наши иконописци били потпуно под утицајем ликовних концепција краја XIV века. На жалост, овако фрагментовано ово велико Распеће нам само, као и помен милешевског крста и очувани полошки крст, потврђује да време постанка наших Распећа није било крај XVI века. Ако не можемо ништа прецизније рећи о првим појавама ових крстова на нашим иконостасима, мислим да можемо већ сада претпоставити да се они чешће и доследније употребљавају после обнове пећке патријаршије када се отпочело интензивније радити на обнови наших старих цркава — и када се нарочито развио дуборез.

У самој Пећи, одмах после обнове патријаршије, појављују се прва дела једне дуборезне „школе", која ће обухватити широке области и трајати скоро два века. То неће бити једина наша дуборезна школа у турском периоду. Баш у ово време дуборез се нагло развија. Готово нема цркве у којој он није коришћен за украшавање унутрашње декорације. Велики број ових дела је и очуван. Један известан број међу њима показује несумњиве одлике одређених радионица у којима се могу пратити и етапе развоја, а у појединим случајевима и доприноси појединих уметника или групе уметника. Највећи утицај имала је пећка школа, — она је најдуже и трајала. У Македонији је постојала засебна група дела, у широј околини Прилепа, која су старија од сачуваних дела пећке школе. Једна група дуборезних дела везује се и за Свету Гору, — она се појављује најкасније. Но у релативно великом преосталом броју очуваних наших дуборезних дела има већи број предмета који су, како изгледа, настали ван везе са неким одређеним дуборезним центром. Она показују разне утицаје: једна су настала под упливом рада у металу, друга се везују за декоративну пластику у камену, трећа су се инспирисала сликаним орнаментима, четврта су резана под утицајем текстилних мотива, код петих се осећа тражење адекватних форми и декора који би одговарао дрвету као материји.

Број дуборезних објеката код нас сразмерно је врло велики, међу њима има дела од стварне вредности, гдекад и ванредних примерака, али у већини случајева у питању су осредња дела мајстора који понављају туђа решења — најчешће у рустичнијем и једноставнијем облику. Понекад спонтаност и непосредност у креацији дају стварног израза делима, но у већини случајева то су занатске творевине које не досежу до правих великих уметничких достигнућа.

1. ПРИЛЕПСКО-СЛЕПЧАНСКА ДУБОРЕЗНА ШКОЛА

УВОД

У централној Македонији, у манастиру Слепче, у манастиру Трескавцу, у манастиру Зрзе, у Пречистој Кичевској, у цркви св. Николе у Прилепу — сачувано је неколико дуборезних дела (врата, двери, аналогиона, иконостасних крстова и др.) која су међу собом, како по схватању обрађене целине: подели и конструкцији њених површина, тако и по избору и обради одређених дуборезних мотива, изразито сродна. Нека међу овим делима су већ и издвојено изучавана, па се приступило и покушајима њиховог појединачног датирања. Међутим, резултати који су добивени из оваквог изучавања појединих дела, издвојених из круга њихових сродника, нису увек задовољавајући. Предложени датуми за поједина међу њима, крећу се у широком временском распону од XIII па до XVIII века.[1]. Није вођено рачуна о сродности, па следствено ни о нужности декоративног, стилског и временског поређења и повезивања ових дела која се налазе на једном релативно ограниченом географском подручју, а која су подређена једном одређеном стваралачком духу, те су према томе вероватно и временски релативно блиска једно другом.

Одабрани, у дуборезу изведени орнаменти, су изразито линеарне обраде. И геометријски, и флорални и фигурални мотиви, дати су оштрим, прецизним линијама. У избору мотива јасно се издвајају два карактеристична момента. С једне стране, ово су једини наши дуборезни предмети каснијег периода на којима се јављају рељефне представе животиња, и профане и религиозне теме преузете из нашег средњевековног стварања, па и из дубореза. С друге стране, геометријски и флорални мотиви коришћени на овим предметима, настали су под непосредним утицајем наше орнаментике по рукописима XIV и XVI века, и, што је веома значајно и под утицајем декоративне пластике моравске школе. На дуборезним делима прилепско-слепчанске школе обилно се користе богате варијанте преплета у које се, с времена на време, убацују флорални орнаменти. Ово повремено везивање флоралног мотива за преплет карактеристично је и за византијско стварање и најчешће се среће у византијским рукописима. Са заставица је преузет тракама исцртани крст око кога се преплиће богат преплет. Овакво решење овог мотива јавља се у блиским варијантама у нашим рукописима већ од краја XIV века и траје до XVIII века[2]. Истог је порекла и други компликовани преплет организован око укрштених дијагонала уписаних у квадрату[3]. Оба мотива коришћена су као централна декорација доњих

[1] У XIII век стављене су двери из цркве Светог Димитрија у Марковој Вароши код Прилепа (*Ф. Месеснел*, Црква Светог Николе у Марковој Вароши код Прилепа, Гласник Скоп. науч. друштва, књ. XIX, Скопље 1938, стр. 50; и *Т. Филовъ*, Старобъл. изкуство, стр. 55); у XIV—XV и XVI век врата из Слепче; у XVIII век аналогион из манастира Зрзе (*Б. Филовъ*, нав. дело, текст испод сл. бр. 80).

[2] *Св. Радојчић* је објавио један део (Старе српске минијатуре, Београд 1950, таб. XLa, XLb, XLc XLg XXXVII и XLV).

[3] Нав. дело, таб. XXXIX a.

простора двери (Слепче, Пречиста Кичевска у Македонији, а у Србији Призрен и Велика Хоча) или на вратима као главни орнаменат горњих партија (једнокрилна слепчанска врата). — Занимљиво је да се сасвим слични орнаменти налазе и на турским дуборезним делима која се обично датирају у XIV и XV век [4], па чак и раније[5]. Највероватније је да су их хришћански мајстори пренели на турска дела. Али, с друге стране, веома је лако могуће, да су баш Турци подстицали коришћење орнамената са богатим варијацијама флоралних и геометријских мотива. Они су највише одговарали њиховом — турском — схватању декора и орнаментике. И чисто „дводимензионална" пластика у којој су ови мотиви решавани, указује на оријенталне, па и исламске инспирације.

Из декоративне пластике моравске школе прихваћен је низ варијаната, и преплета који теку дугом површином, и таквих који се налазе у ограниченим просторима — у медаљонима и квадратима. Из моравске школе је прихваћена и широка примена карактеристичног мотива: везаних, поновљених стилизованих цветова крина, мотива који се у разним варијантама јавља скоро редовно у дуборезним делима прилепско-слепчанске школе. Мотив се повремено среће и у ранијем стварању[6], али је тамо сведен на мале површине. Тек у декоративној пластици моравске школе, а специјално у пластици манастира Љубостиње, он је широко коришћен. Занимљиво је, да се овај мотив јавља и на једној илуминираној представи сталка за књиге у рукопису Париске библиотеке бр. 54, који је датиран у XIV век, а за који се сматра да је писан у Македонији[7]. Очигледно је за илуминатора XIV века, овај мотив везан за декоративну пластику, у овом случају баш и за дуборез. Ипак, његова употреба се у то време не ограничава само на ову врсту уметничког третмана; њега користе и сликари фресака, исто тако као превасходно свој орнаменат и употребљавају га сасвим непосредно као самосталан украс. И опет у стварању моравске школе, на пример у живопису Сисојевца, око нише протезиса. — Треба нагласити да су из моравске пластике бирани и прихваћени изразито „линеарни" мотиви. Ни у један мах није коришћена снажна тордирана пантљика. Није се покушало да се ма и један рељеф да изразито пластично. У моравској декоративној пластици, мајстори воле, с времена на време, да прекину чипкасте равне површине, да подигну рељеф, истакну пластичност (у декоративној пластици манастира Каленића посебно). У прилепско-слепчанском дуборезу, резба тече цело време у једној равни, без изразите пластике. Било да су у питању преплети, флорални мотиви, рељефи фантастичних и реалних животиња, представе профане или религиозне садржине, увек је однос према делу исти: изразито декоративан.

Сви рељефи обрађени су цртежом, линеарно и без акцентоване пластике на старијим делима, а касније се јављају и извесне тенденције ка пластичности бар трака од којих је преплет сачињен. Када мајстор зажели да створи утисак релативне пластике, као на пример код представа религиозне и профане садржине, он прибегава урезивању ситнијих линија унутар контура на површине фигуралних представа. Ове линије и опет у ствари само исцртавају форму, а делу не дају пластичност.

На овим објектима који у већини случајева треба да буду заједничка творевина сликара и резбара преовлађује резба. На дверима ове школе дуборез је увек равноправан, а чешће и више него равноправан сликаној партији дела. Он потискује повремено иконопис у други план (двери из Пречисте).

Једини дуборезни предмети ове школе, на којима не долази до израза ово схватање, су велика Распећа над иконостасима. Она, углавном, понављају схему познатог

[4] La Turquie kémaliste, Numéros special consacré au IIème Congrès d'histoire turque et à l'exposition d'histoire, 20—26 septembre 1937, сл. на стр. 65 и 67, и нарочито представа прозора из XV века на стр. 69.

[5] Крило прозора са медресе Ибрахим-беја у Караму, било је изложено на изложби турске уметности у Паризу 1953. године, као дело XII—XIII века (Splendeur de l'art turc, Paris, 1953, стр. 108, а датирано је по *F. Sarre*, Erzeignisse islamischer Kunst, т. II, таб. IX).

[6] На оквиру реликвијара из Острогона (*Charles Diehl*, Manuel d'art byzantin, т. II, сл. 342).

[7] На ободу сталка за књигу (*H. Omont*, = Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs, т. XCI, фол. 278vo.

полошког Распећа, и у бити се не разликују од Распећа наших резбара из других дуборезних школа (Распеће из цркве св. Јована у Слепчи, Распеће из цркве св. Николе у Жвању). Једино се издваја, у том погледу, Распеће из главне слепчанске цркве, које, као и већина дуборезних предмета ове школе, има, као главни мотив, стилизован цвет крина који се као лозица развија око крста.

На челу споменика прилепско-слепчанске групе, као хронолошки најстарије дело, у коме је сажето исказана, у свом примарном, изворном облику, ликовна оријентација дуборезбара ове школе, налазе се познате фрагментоване двери из цркве св. Николе у Прилепу. Лево крило двери се до недавна чувало у цркви светог Димитрија, (*Табла* XIV, а) док је десно крило нађено 1962. године приликом рашчишћавања зидова цркве светог Николе (*Табла* XIV, б). Десно крило је фрагментовано. Сачувана је само горња половина[8]. Двери су рађене у липовом дрвету и јако су ниске (1,175 м).

Површине двери су јасно издиференциране. Њихов основни садржај, композиција Благовести, убачена је у посебан, миран оквир идентичан оквирима сувремених икона. На оквиру нема дубореза, он је чврст и монолитан. Мирне површине су подвучене спољним „порубом" мотивом везаног стилизованог цвета крина. На тај начин се цела ова партија двери истиче малтене као засебна целина, — као посебна икона. Тој целини се подређује сав остали дуборезни украс двери. Изнад делова композиције Благовести, над арханђелом Гаврилом, на левом крилу двери, изнад Богородице на десном крилу двери, у троугаоном простору између рама иконе и лучног полукружног завршетка двери, убачена су по два, укруг уклопљена мотива стилизованог јеврејског пророчког знака: Соломоновог слова. Они замењују касније скоро редовне пратиоце сликане композиције Благовести: представе пророка Давида и Соломона. Први, мањи мотив, има у кругу уписано тзв. Соломоново слово, а сам круг завијен у врпце, гради још три мања кружића распоређена тако да маркирају његове трећине. Већи мотив има и опет у кругу, шестолисни цвет који се преплиће са тракама Соломоновог слова. Страх од празног простора нагнао је резбара да ван круга, у слободне просторе између круга и унутрашње ивице двери, уреже још два кружића.

Испод икона Благовести, у доњем делу двери на сваком крилу, изрезане су у круговима по две представе двоглавог орла (у првом реду), птице која кљује зеца или јагње (у другом реду), — и, једне животиње из рода мачака (у последњем, трећем реду).

У слободним просторима, између оквира и медаљона, и између самих медаљона, налазе се лако урезани мотиви концентричних кругова и концентричних ромбова. Горњом ивицом лука двери као и унутрашњом страном, на преклопу њихових крила, тече, у два реда постављен, једноставан мотив полукружне плетенице. Двери су при дну завршене решеткастим преплетом. Горњом спољном ивицом били су постављени мали дрворезни стубићи, који су као и обично завршавали и украшавали горњи лучни обрис двери. — Техничка израда дуборезне декорације је сасвим изузетна. И фигуралне представе, а и сами мотиви преплета, рађени су у једној равни сасвим површински. Мотиви се као цртеж истичу са дубеног позађа уз одсуство сваког пластичног третмана. Траке преплета су потпуно равне. Оваква обрада трака јавља се у дуборезним делима ове школе још једино на примеру трескавачких двери.

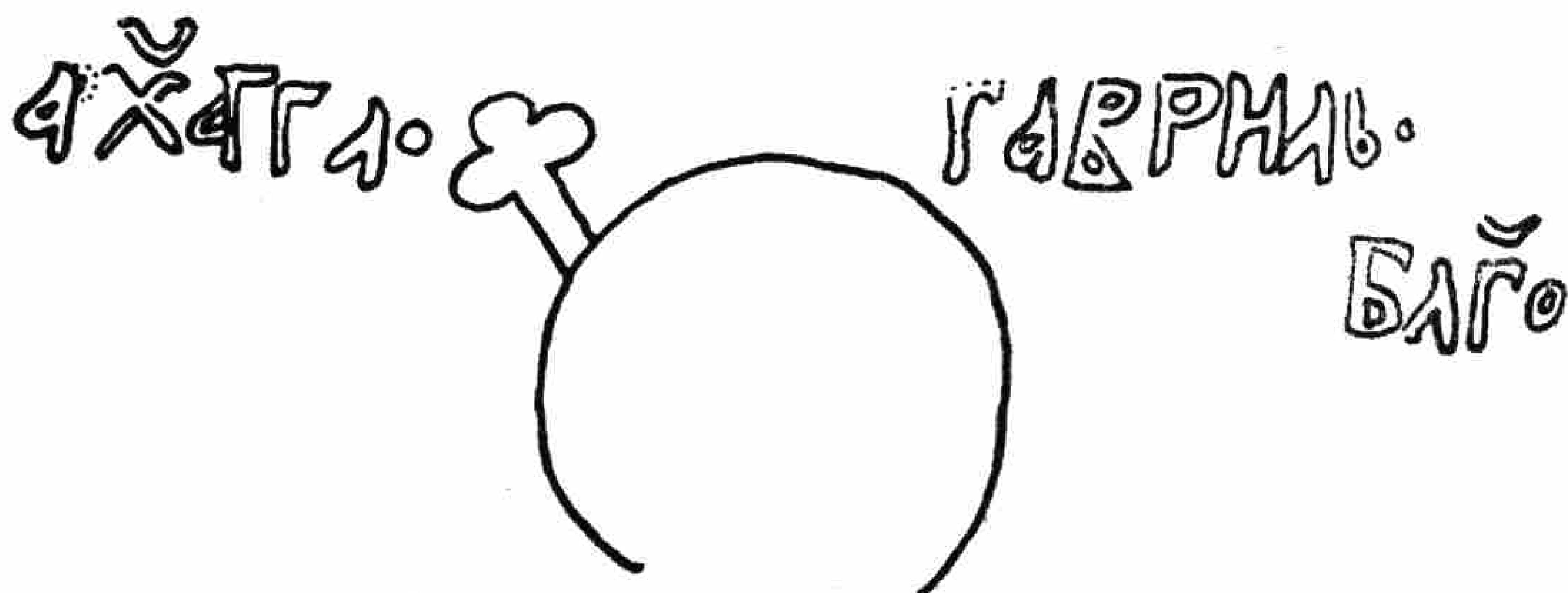
Композиција Благовести, која представља основни сликани садржај оба крила двери, иконографски је решена сагласно устаљеним обрасцима. Арханђел Гаврило је представљен у ходу, долази с лева. Покрет је неопсервиран и лоше копиран: мада се арханђел у ствари ослања на леву ногу, колено је исцртано као да је лева нога савијена. Тело ар-

[8] Предање је забележио и донео снимак двери Ђ. Орлов (Вардар, од 16—18. јуна 1935, бр. 501—503, стр. 6). Традиција је овог пута била у праву, јер је Бошко Бабић, директор Народног музеја у Прилепу, нашао оштећени део друге половине ових двери у нартексу цркве Светог Николе бачен на горњу везујућу греду.

ханђела дато је у профилу, окренуто према Богородици, а глава, што је сасвим изузетно и необично, представљена је скоро en face, окренута гледаоцу. Покрет десне руке, анђеоски поздрав, сасвим је уобичајен. Необичнији је крстолики завршетак весничке палице, изразито дуге, што подсећа на коптске узоре[9].

На десном крилу двери сачувана је скоро у целини представа Богородице. Она седи на два јастука која су положена на седиште без наслона. Тело је приказано en face, а лако погнуту главу окренула је од арханђела. Сасвим неуобичајено, руке јој почивају у крилу: и десна, у којој држи вретено, и лева у којој држи пређу. Својим необичним покретом руку, који је очигледно преузет са готовог обрасца, највише се приближава ставу Богородице из композиције Благовести познатог берлинског четворојеванђеља — (Berol. qu. 66).

На обема фигурама, које су обе неспретно цртане, нема пластичности. Сви детаљи, цртежи руку, набори, дати су урезивањем линија Једино се на лицима појављује извесна тежња ка пластичној обради. Ту је резбар покушао да сугерира пластику урезивањем дубљих и плићих линија. Ово инсистирање на линији подсећа на технику дрвореза. — Свакако да је уметник, обрађујући на овај начин светониколске двери, имао у виду да ће недостатке свог техничног знања, касније прикрити бојом. Међутим, баш то указује на



Сл. 10. Прилеп. Црква св. Николе. Натпис са двери крај главе арханђела Гаврила. Калк. — Fig. 10. Prilep. Eglise de Saint Nicolas. Inscription au nom de l'archange Gabriel, Calque.

време настанка овог дела. Наиме, довољно је упоредити ове двери са тзв. андреашким дверима из краја XIV века. И једне и друге су биле бојене. Али, док су на тзв. андреашким дверима фигуре заиста рађене рељефно, у мекој пластици, дотле је мајстор светониколских двери, као што је речено, своје фигуре дао „дводимензионално", у једној техници која је блиска дрворезу, дакле у техници изразито новијег датума, па их најзад обојио прешарено.

Од некадањег колорита на светониколским дверима из Маркове Вароши сачували су се само местимични трагови: хаљина арханђела Гаврила била је загасито зелена, лица окер-лила, крила црвена, а нимб је имао, преко црвеног болуса, позлату. На раменима арханђела и по рубу његове хаљине, јављају се тамноплава, црна и црвена боја. Карактеристичан је и златни четворолисти завршетак дуге весничке палице. Позађе је тамно-окер. Животиње у доњим редовима биле су углавном покривене позлатом, и издвајале су се изгледа са златнога фона. Данас су се сачували само трагови црвенога болуса, који је по угловима загаситији. Канџе птице у другом реду црвено су обојене, зец, односно јагње је зелене боје, а његове ноге су црвене. Кругови медаљона у којима су смештене животиње, су црвени. Очувани натпис поред арханђела Гаврила је словенски, исписан цинобером. (*сл.* 10.)

[9] Сравни *A. Grabar*, Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe, L'art byzantin chez les Slaves, т. I, 2ème partie, Paris 1930, стр. 267 и *E. Pauty*, Les bois sculptés coptes, таб. XXVI, бр. 1.

На овим дверима дато је орнаменту сразмерно много места. Док у Андреашу, доњи део двери служи само као постамент фигура композиције Благовести, које доминирају, овде, тај доњи део заузима већи простор од главне композиције, а Благовести запремају тек трећину двери.

Већ неколико пута су ове двери публиковане. Филов их је ставио у XIII—XIV век[10], а Месеснел, који се њима понајдуже бавио, сматра да су оне из XIII века[11]. Месеснел је очигледно, публикујући их у својој расправи о цркви светог Николе, сматрао оправданим да их веже за онај део живописа цркве који је датиран натписом у 1299. годину. Међутим ове двери немају ни у ком случају везе са датумом поменуте обнове. Сваки детаљ на њима захтева опрезност у датирању, па чак јасно говори у прилог једног каснијег датума. Натписи на дверима су словенски, док је цео живопис обележен грчким (сем каснијег лика св. Николе у тимпанону, над улазним вратима у цркву). Дуктус неколико сачуваних слова у најбољем случају би могао припадати крају XIV века, мада лежерни потези, доста неодређени и меки, могу пре индицирати и млађе време. Сувише боја на малим површинама двери говори за утицај турског схватања колорита, позајмљеног са њихових тканина, а посебно са њихове керамике. — Главе арханђела и Богородице несразмерно су мале према телу. То није на овом делу, резултат одређене ликовне концепције резбара, као што се у средњевековном сликарству код нас чешће јавља (на пример Богородица у композицији Благовести у Марковом манастиру код Скопља), већ на првом месту резултат незнања мајстора, последица његовог непознавања пропорција, неосећања форме, па и самог покрета (на пример гука на месту левог колена арханђела Гаврила и руке Богородице). Постоји само рутина контурнирања ликова коју је уметник прихватио као готово образац, вероватно са неког дела сличног познатој икони светог Евстатија са Свете Горе[12]. Већ сама очевидна присутност шаблона, који је опипљив скоро иза сваке линије, говори против сваког високог датирања. — Фигура арханђела у целини није без израза, али ни једна линија не делује као спонтана креација. Ипак, осећа се добра школа и у целини, а и у детаљима. Истина то није школа попут оних ранијих, чији уметници траже и стварају, већ управо једна од оних, каквих је било доста у турском периоду, чији су се мајстори, као добре занатлије, трудили да очувају стара знања, сводећи и упрошћавајући наслеђена ликовна схватања.

Месеснел нарочито инсистира на архаичности стилизованих мотива у доњем делу двери и тврди да се они не појављују ни у XIV веку[13]. Међутим, то не стоји. Сасвим слични мотиви се налазе и на познатим дверима XIV века из колекције Лихачева[14]. Уосталом, на исти начин су стилизоване и представе животиња на металним вратима из манастира Ватопеда[15], затим на низу нашег прстења XIV и XV века, као и на повезима књига тога времена, па чак и на једној тканини XVIII века у патријаршијској ризници у Пећи. И сами мотиви са двери, на исти начин обрађени, срећу се на низу наших споменика XIV и XV века.

Представа двоглавог орла је један од најомиљенијих мотива XIV века. Нарочито се радо употребљава од половине XIV века (веома често на одело владара и племића, на подеама, на поликандилионима, на повезу књига, на прстењу, на оквирима икона, на новцу, на посуђу, на дуборезу, итд.). Најчешће се налази у декоративном репертоару времена Лазаревића. Готово нема споменика њихова времена без ове представе (у Хиландару се налази на плочи зазиданој у зиду нартекса, у Лазарици, над јужним вратима,

[10] *Б. Филовъ*, нав. дело, стр. 55.

[11] *Ф. Месеснел*, нав. дело, стр. 50. Он се овим делом поново позабавио и у својој другој расправи: Mittelalterliche figurale Skulpturen, стр. 262, таб. LXXIV.

[12] *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie, сл. 31, бр. 3.

[13] *Ф. Месеснел*, Црква светог Николе стр. 50.

[14] *Гроф Толсты, Н. Кондаковъ*, Рускиъ древности въ памятникахъ искусства, т. VI, Москва 1899, стр. 75—78, сл. 107.

[15] Датиране тако исто у XIV—XV век (*Н. Кондаков*, Памя. христ. древ. на Афонѣ, таб. XXXVII стр. 238—239).

у Раваници на Лазаревом оделу, у Љубостињи на Милицином огртачу и у декоративној пластици, у Дечанима на поликандилиону, дару кнегиње Милице, затим на оделу деспота Стефана у Манасији, на двојном олтарском прозору у Каленићу, у розети манастира Наупаре, итд.). Има га и у држави Мрњачевића (на плочи у подној розети Марковог манастира, на оделу Остоје Рајаковића, рођака Мрњачевића, у живопису Св. Климента у Охриду, на оделу њихова вазала ћесара Новака, на портретима у Богородичиној цркви на Преспи, итд.). Од почетка XV века овај мотив постаје нешто ређи, али се среће, све до средине XVI века, раније на новцу и на печатима, а касније само на печатима (нпр. деспота Ђурђа Бранковића и деспота Јована). Одржава се и у живопису мада све ређе (нпр. у живопису сеоске цркве у Новацима код Тетова чак у другој половини XVI века).

Стилизација двоглавих орлова онаква каква је дата на дверима цркве светог Николе из Маркове Вароши везује се више за сликане представе неголи за пластичне, код којих је наиме, карактеристично продужавање репова у виду стилизоване палмете. Мотив птице која кљује зеца односно јагње (?) свакако је ређи, али га овако стилизованог има и у XIV веку (на вратима Светог Николе Болничког у Охриду, на једном кожном повезу из Хиландара[16], а и на дверима манастира Трескавца и онима из Кратова (које су касније). У сваком случају ни он није неки изузетак у стварању после XIII века. — Мотив дивље мачке (?) је уопште узев далеко ређи, а у нашим очуваним споменицима он се не јавља, бар не у оваквој стилизацији. Његово декоративно решење је успело, линија репа је одлично укомпонована у простор и дала је покрета делу, покрета кога иначе нема много. У његовој стилизацији, а то је битно, нема ничег изразито ранијег по чему би се дало закључити да овај мотив не би могао настати и после XIII века.

Варијанта орнамента стилизованог везаног крина (који је још близак реалном у моравској школи, као и на појединим предметима старијег дубореза) овде је геометризирана и упрошћена до полукружне контуре. По правилу упрошћавају се и геометризирају сви флорални мотиви после дуге употребе и непрестаног понављања. Као мотив, крин је познат још из античког стварања[17], и повремено се јавља готово кроз све уметности Балкана. Међутим, у средњевековном стварању код нас он постаје један од најомиљенијих мотива и најчешће је коришћен од треће четвртине XIV века специјално у моравској декоративној пластици.

Једноставни полукружни преплет јавља се далеко најчешће од XIV и XV века (врата Николе Болничког, прозор у манастиру Велућу и бројни дуборезни предмети ове школе, итд.). Према томе, избор мотива на дверима Светога Николе као и њихово груписање у нову целину упућују углавном на аналогије које се само по изузетку могу колебљиво датирати и у XIII век, иначе по правилу припадају најраније другој половини XIV века.

Код дела на којима се мешају елементи разних времена, за датирање се морају узети у обзир они који су најмлађи.

Неоспорна је чињеница да је мајстор варошких двери употребио низ старијих мотива. Дао је изузетно и ликове из композиције Благовести у дуборезу. Он се несумњиво ослонио на неко старије слично дело које је поновио више-мање успело. Успело као целину, а слабије у детаљима, посебно у обради фигура. Коришћене представе животиња су изразито архаизирајући елеменат, међутим, стил целине а специјално фигура указује на много касније време. Површински третиране форме немају никакве стилске везе са нашом изразито пластичном уметношћу XIII па и почетка XIV века. Утицај моравске пластике у избору орнамената — али уз јасну тенденцију да се рељефи даду још површинскије — не дозвољава да се ово дело стави ни у другу половину XIV века. Сећања на технику дрвореза која се јављају на фигурама, наводе на још већу опрезност при високом датирању овог дела. Чини се да ове двери треба сврстати међу она дела настала

[16] *Лазар Мирковић*, Хиландарске старине, Старинар, III серија, књ. X—XI, Београд 1936, стр. 92, сл. 8.

[17] Појављује се на нашој територији од илирског стварања (на пример кацига из Шмарја).

у оквиру опште тенденције једног дела уметничког стварања у Македонији у турском периоду —, да се врате на старе узоре[18].

У манастиру Трескавцу и данас служе старе двери, досад непубликоване, настале вероватно у истој школи (*Табла* XV, а, б). На жалост, оне су „оправљане" и обе сликане фигуре композиције Благовести су том приликом упропашћене. Грубе боје, којима су обојени поједини рељефи на трескавачким дверима, сада разбијају целину. Трескавачке двери се својом општом концепцијом, па и избором мотива, везују врло уско за двери цркве светог Николе у Марковој Вароши код Прилепа. Као и ове последње, и трескавачке имају у лучним просторима, у медаљонима, везане представе шестолисних цветова и Соломоновог слова (два крајња бочна недостају). Али у слободним просторима између ових медаљона и орнамента на раму налазе се седам стилизованих тролистих цветова: и на овим дверима налази се исти — страх од празног — простора. И ове двери имају око представе Благовести, које су смештене у једноставни четвртасти рам, орнаменат стилизованих кринова, само што су Благовести сликане, а не резане, и што је на овим дверима мотив везаних кринова мање стилизован. И на њима је већа половина двери остављена орнаменту. Испод икона дата су само два рада медаљона са симетричним представама двоглавог орла у горњем делу и птице која кљује зеца или јагње у доњем делу. Под медаљонима се пружа једноставан решеткаст преплет који је на овим дверима добио више простора него на онима из Маркове Вароши, али који као и онај из Вароши, има потпуно равну „површинску траку". Лаки угребани мотиви концентричних ромбова и троуглова, који се налазе у просторима између медаљона на дверима из Вароши, овде су замењени представама стилизованог тролисног и осмолисног цвета. Преплет који иде као и на дверима Светог Николе, само средином и лучним делом, двоструко је обрађен. Над лучним делом се пружа обли преплет, док по дужини двери тече мотив сличан ланчаном преплету.

Сва одступања у примени истих и сасвим сличних мотива на дверима из Маркове Вароши и онима из Трескавца, тако су мала, да би се са сигурношћу могло рећи да су у питању само она, да су обоје двери дело истог уметника. На извесну опрезност у погледу ове претпоставке упућују неки чисто стилски моменти: на трескавачким дверима флорални орнаменти су обрађени мекше и има их више и мање су стилизовани. На бочним преплетима трака је лако дубена, мало профилирана и пластичнија у основном схватању. Остаје отворено питање да ли ове стилске разлике указују на два мајстора исте радионице или на развојну линију једнога уметника. Сликана представа Благовести која би могла да помогне прецизнијем датирању обеју двери и чвршћем повезивању за уметност одређенога времена, на жалост, тако је грубо „освежена" да у садањем стању не може послужити као елеменат ни за релативно датирање.

Могуће је да су овим дверима, а на првом месту трескавачким, одговарале једне друге оштећене двери које су за време првог светског рата нестале из Прилепа. За њих Филов каже да су сасвим сличне дверима из Маркове Вароши. Међутим, с обзиром да су и оне имале не рељефну него сликану представу Благовести, биће да су им биле далеко сродније трескавачке двери. Те двери имале су и старословенски натпис који Филов само спомиње, али га не наводи[19].

Непубликоване су и непроучене двери из Кратова (*Табла* XVI, а). Оне се могу везати за стварање у кругу прилепско-слепчанске школе, али не за исто време и за исту радионицу којој припадају претходне двери из Трескавца и Маркове Вароши. Са варошким и трескавачким дверима имају заједничких црта: — правоугаона поља у која су смештене иконе Благовести (овде само ивичене тордираним пантљиком), појаве мотива двоглавог орла и птице која кљује зеца у медаљонима (који су укомпоновани у декоративне преплете двери), и најзад пропорционални однос између дуборезних и сликаних делова двери. Међутим саме представе животиња су приказане мање „дводимен-

[18] Баш у овом времену то раде преписивачи и минијатуристи при украшавању рукописа (*Св. Радојчић*, Старе српске минијатуре, стр. 16).

[19] *Т. Филовъ*, нав. дело, стр. 55.

зионално" од оних на варошким дверима, а обрађене су ажурно у медаљонима који су везани међу собом. Обрађени су и простори међу медаљонима. У том погледу они су схваћени слично као и медаљони са светитељима на нашем живопису с почетка XVII века. — Доњи део двери из Кратова испод представа животиња има компликовани преплет, који се као један део главних мотива ове школе, везује директно за заставице из рукописа. Он је организован око централног орнамента у виду детелине са четири листа, у који је уписан ромб пресечен симетралама. Од централног орнамента преплети се чвршће организују на симетралама и дијагоналама овог простора. У принципу, на сличан начин је користио преплет у XV веку Владислав Граматик на заставицама у загребачком Зборнику[20], као и у XVI веку непознати илуминатор Псалтира са последовањем (у збирци Београдског универзитета)[21], мада ни у једном, ни у другом случају то није исти мотив. — Решеткасти преплет који се налази у дну двери решен је на сличан начин као и на трескавачким дверима. Одступања у обради, избору и локацији мотива су већа и осетнија у горњим деловима. Иконе Благовести, сасвим оштећене, добиле су већ оквир од тордиране траке. Испод њих се јавља поново једноставан решеткаст преплет. Простори у лучном делу и бочно, поред икона, украшени су компликованим преплетом без чврсте схеме, у коме се, ту и тамо (бочно), појављује по неки стилизовани лист. Преплет уоквирава целе двери.

Даљу етапу развоја дубореза на дверима овога типа налазимо на дверима из села Ранковца код Куманова (*Табла* XVII). Њихов дуборез обрађен је у целини у ажурној техници. За старија дела везују се ове двери још само избором појединих мотива: третирањем композиције Благовести у виду двеју икона причвршћених на двери, као и преузимањем мотива двоглавог орла. Двоглави орао се појављује и овде у доњем делу двери, али не као раније, одмах испод икона Благовести, већ напротив, изгубљен у арабесци скоро при дну двери. Уз то двоглави орлови на овим дверима немају више ни сопствене оквире, медаљоне, већ се непосредно утапају у ажурне мотиве који нису чврсто организовани, па се чак и ружице које се налазе око њих и које треба да акцентују представе двоглавих орлова, — утапају у арабеску без почетка и краја. Једино решеткасти преплет који као и код кратовских, ивичи све стране ових двери, даје извесну чврстину овој целини, која је изгубила основни елеменат дубореза: праву везу са дрветом као материјалом. На основу података о развоју дубореза код нас, као и на основу иконописа, ове двери, које очигледно припадају завршној етапи развоја једне одређене дуборезне радионице прилепско-слепчанске школе, треба да су настале најпре почетком XVII века или последњих година XVI века.

Двери из манастира Слепче (*Табла* XVI, б) и оне из Пречисте Кичевске (*Табла* XVIII, а), које још увек служе, вероватно је радио један уметник[22], али свакако не неки који је резао двери из Маркове Вароши, из манастира Трескавца, из Кратова или Ранковца. И двери из Слепче, и двери из Пречисте Кичевске имају у доњој партији као главни орнаменат богати преплет груписан око крста (*Табла* XVIII, б). Такав орнаменат се налази по нашим рукописима почев од XIV века па до закључно XVII века. У преплету се, с времена на време, појављује и по који флорални мотив. На дверима из Пречисте Кичевске флорални мотиви се јављају у центру пресека (као и у београдској Александриди)[23], и у саставцима кракова крста (као у загребачком Зборнику Владислава Граматика[24]), а на слепчанским дверима, управо на оним местима на којима се и на једнокрилним вратима из истог манастира појављују представе пророка у илустрацији Богородичине химне: „Пророци су те навестили ..." Треба подвући да су представе цветова

[20] *Св. Радојчић*, нав. дело, таг. XXXV б.

[21] *Св. Радојчић*, нав. дело, таб. XLII.

[22] По традицији, коју ми је саопштио Ђ. Бошковић, ове су двери пренете из цркве села Кнежине у манастир Пречисте, кад је кнежинска црква запустела. Пера Поповић је забележио у Кичеву и традицију да је звоно са Кичевске сахат-куле донето из кнежинског манастира св. Ђорђа („Неколико звона из XV века", Старинар, III серија, кн. IV, Београд 1928, стр. 110).

[23] *Св. Радојчић*, нав. дело, таб. XL а.

[24] *Исти*, нав. дело, таб. XL б.

на овим дверима релативно меке и да и цветови дивље руже а и маргарите подсећају на оне који се срећу на турским дуборезним делима[25]. — Испод овог главног орнамента на дверима у Пречистој Кичевској се налази уобичајени једноставни преплет, док су на слепчанским резана по три медаљона са уписаним компликованим преплетима. — Горњи део двери различито је обрађиван. На слепчанским дверима више места је дато иконама. У чврстом оквиру од тордиране пантљике налазе се две иконе Благовести, али не више у правоугаоном пољу-већ под аркадом. Два пророка: Давид и Соломон, смештени су у лучном пољу изнад њих и немају посебне чврсте оквире. Преплети не уоквиравају целе двери него само горњи део, где су иконе. На лучном делу се налази једноставан обал преплет, а на централном делу — на преклопу, преплет је шири и богатији. Златни орнаменти леже на танкој бразди црвенога поља. Позађе међу орнаментима је тамноплаво. — И двери из Пречисте Кичевске имају оквир само око горњег дела двери, али на њима је тај оквир до краја доследно изведен. Око целог горњег простора иде мотив комбинованог преплета, који, једини међу примерцима дубореза ове школе, не подсећа на технику у камену и на рукописе, већ најпре на рад у металу. Иконе су сасвим потамнеле. Распоређене су у два реда. У доњем су биле две фигуре из композиције Благовести. У правоугаоном пољу ликови Богородице и Арханђела, стављени су под луке који се ослањају на стубове. А у горњем реду, у четири чврсто издвојена поља, где се сваки лик налази под луком који почива на тордираним стубовима, представљени су пророци Давид и Соломон као и две фигуре, можда апостола Петра и Павла, које се на фотографији, која нам стоји на расположењу, добро не разазнају. Између два реда икона тече решеткаст преплет. У малом лучном простору изнад другог реда икона појављује се цвет релативно меко обрађен.

Мајстори из исте радионице су свакако резали и позната једнокрилна и двокрилна слепчанска врата, с тим што је на изради једнокрилних слепчанских врата сигурно учествовао и мајстор слепчанских и кичевских двери.

Од целокупног дубореза ове школе у науци су најпознатија слепчанска врата. Публиковали су их: Миљуков[26] и Филов[27]. Њима су се исто тако више или мање бавили Антонин[28], Снегаров[29], Грујић[30], Окуњев[31], Кашанин[32], Св. Радојчић[33]. Петар Момировић им је посветио засебан чланак[34]. Датирана су у XIV[35], XIV—XV[36], XV[37] и XVI век[38].

Једнокрилна слепчанска врата рађена су у ораховини (*Табла* XIX, а). Рам је израђен посебно и завршава се са унутрашње стране зупчаником везаних, рељефних, равностраних троуглова. У њега су накнадно учвршћене две декорисане плоче. У горњој четвртини врата налази се, двапута поновљен, компликовани преплет организован око

[25] Сравни дуборезни прозор XV века (La Turquie kémaliste, стр. 69).
[26] Христ. Древности зап. Македоний, таб. 38, 29, стр. 647.
[27] Старобъг. изкуство, таб. XXXVI, XXXVII, стр. 101.
[28] Изъ Румелие, стр. 336.
[29] История на охрид. архиепископия, стр. 441.
[30] Дрворезбарска уметност, Народна енциклопедија, стр. 636.
[31] Алтарная преграда XII вѣка, стр. 20.
[32] Српска средњевековна скулптура, стр. 14.
[33] Старе српске минијатуре, стр. 51.
[34] Врата манастира Слепче код Битоља, Гласник Скоп. науч. друштва, књ. XVI, Скопље 1936, стр. 327—336.
[35] У то их време ставља Антонин (Изъ Румелие, стр. 336), *Р. Грујић* (Дрворезбарска уметност, стр. 636), *Н. Окуњевъ*, (Алтарная преграда, стр. 20).
[36] У прелаз између два века датирали су их Миљуков (Христ. древ. зап. Македоний, стр. 147), и у евазивнијој форми *М. Кашанин* (Срп. сред. скулптура, стр. 14).
[37] Св. Радојчић је једнокрилна слепчанска врата ставио у XV век (Старе српске минијатуре, стр. 51), а Филов обадвоја (Старобълг. изкуство, стр. 101).
[38] *Петар Момировић*, Врата манастира Слепче, стр. 336. У XVI век ставља их и Верена Хан (Прилог датирању слепчанских и трескавачких резаних врата, Зборник Музеја примењене уметности, књ. 6-7, 1960-1961, стр. 77-85) у расправи која је изашла када је ова књига већ била у штампи.

креста, стварајући, по кругу описаном око њега, низ неправилних кружних површина. У центру крстова су представе, лево Богородице, десно Распећа, а у кружним просторима око крста су фигуре и бисте светитеља. Лево око Богородице Оранте представљени су пророци који су је објавили. То је илустрација химне „Пророци су те навестили ...". Десно су груписани светитељи и анђели распоређени око Распећа (*Табла* XXI). — Пророци око Богородице имају натписе, па чак су и минијатурни свитци које они држе били исписани (*Табла* XX) Ликови око Распећа нису обележавани. Са сваке стране има по двадесет осам ликова, који су високи 2—6 cm.

Ове две групе биста и фигура, распоређене око Богородице с једне, и око Распећа с друге стране, евоцирају идеју инкарнације и спасења. Из турског периода, из XV—XVII века, сачувао се известан број престоних икона са попрсјима Христа, односно Богородице — у средишњем, великом пољу, и минијатурним попрсјима апостола, односно пророка — по рубовима икона[39]. Овако компоноване, ове представе Христа односно Богородице надахнуте су и илуструју текстове „Ја сам лоза, а ви изданци" (Христос) и „Пророци су те навестили" (Богородица). У случају слепчанских једнокрилних врата, место попрсја Христа, у централно поље уклопљена је композиција Распећа. Међутим, и овако конципирана, ова целина симболично приказује исту мисао. Једино што се за њу може рећи да представља једну варијанту, и то каснију варијанту ранијег устаљеног иконографског решења, те да на тај начин доприноси и делимичној оријентацији, поред осталих момената, у датирању ове дуборезне целине.

Извесни детаљи, као и опште иконографске концепције ових композиција упућују на сасвим одређене аналогије. Наиме, тип оранте, у ком ставу је дата Богородица, карактеристичан је за илустрацију исте представе на дуборезним и металним панагијама, док се на иконама уопште не среће. Исто тако, док је на иконама представа Христа окружена апостолима редовно прихваћено решење, на панагијама се по правилу јавља баш Распеће окружено апостолима. Иконе, међутим, овакво решење не познају — Чини се оправдано да се у избору и обради декорације једнокрилних слепчанских врата, претпостави као могућ, један утицај који досад није узиман у обзир: утицај ситног дубореза монашког порекла.

Већ је Петар Момировић подвукао да постоји разлика у обради фигура око Богородице и око Распећа. Пророци су обрађени доста грубо и више линеарно, док су фигуре око Христа нешто брижљивије резане, и са извесним малим наглашавањем пластичности[40]. Момировић је мислио да је то сигуран доказ да су ова врата радила два уметника. Међутим, то не мора бити тачно. Брижљивост израде зависи често и од предмета који се обрађује. Површински, завршни потези дуборезбара делимично су се и отрли, те се квалитет рада, и технички и ликовни, не да у детаље пратити. Међутим, баш су површински слојеви дела са завршним потезима ти који казују највише о индивидуалним ликовним и занатским особеностима уметника. Зато бих ипак, признајући П. Момировићу релативну вредност његових аргумената, са резервом прихватила његов завршни закључак, додајући — делимично њему у прилог, опрезну напомену да су натписи на свицима исписани само на једном крилу врата (око Богородице), док су на другом крилу свици остали без натписа. Међутим, ни ова примедба нема тежину одлучујућег аргумента. — У сваком случају било да су ова врата дело једног или двојице мајстора, оно што се без резерве може констатовати, то је да су она плод једне јединствене заокружене и иконографске и ликовне концепције.

Изнад поменутих двеју крстова са представама Богородице, Распећа и њихових пратилаца тече орнаменат облог преплета који ствара елипсе, са којима се преплиће унутра убачени мањи преплет који ствара ромбове. Овако комплексно компоновани преплет се

[39] Сем на иконама, ове две композиције се гдекад јављају и на архијерејском одејанију. У Атинском византијском музеју чува се једна далматика, епиротско дело чак XVII века, која има, с једне стране Христа и апостоле међу развреженом лозом и текстом: „Ја сам лоза ..." (*G. Sotiriou*, Guide, стр. 139, 140, сл. 83).

[40] *П. Момировић*, нав. дело, стр. 335—336.

налази, што ваља подвући, и на прозору манастира Љубостиње (*Табла* XXII, а), а и на понеким заставицама у нашим рукописима (нпр., заставица коју је сликао 1424. године Варлаам на првој страни Пролога за јун, чији се примерак чува у библиотеци манастира Дечана).

Доњи део врата, испод крстова, састављен је од низа орнамената постављених у квадрате и правоугаонике. Они су распоређени у једанаест редова. Најнижи, једанаести ред је далеко шири, а висина му одговара висини мотива са крстовима и интерполираним фигурама. Састављен је од вертикално постављених низова различитог преплета и комбинација кругова (*Табла* XIX, б). Хоризонтално постављени орнаменти у централном делу врата су кругови, звезде, правоугаоници, стварани у преплету, око преплета и са преплетом. Појављују се и разне комбинације кругова, као и мотив везаних цветова крина, и то у оба облика: реалистичнијем, као на трескавачким дверима, и, стилизованијем, као на дверима из Маркове Вароши. Мотив комбинације кругова у трећем, шестом и осмом реду је идентичан мотиву који се налази на јужном прозору манастира Велућа (*Табла* XXII, б, в).

Целина се држи захваљујући јединственом мотиву испреплетаних ромбова који са обеју бочних страна уоквирава дело, — и двема орнаментисаним тракама, украшеним испреплетаним круговима и ромбовима, које теку средином и целом висином врата од орнамента око крста до дна.

У четвртом и седмом реду замењено је пет старијих мотива новијим плочама које су израђене у храстовини (прва и трећа у четвртом реду, и све три у петом). Непознати рестауратор се трудио да усклади замењене комаде са осталим деловима и да што верније подражава старије оригинале. У четвртом, седмом, осмом и десетом реду недостаје по један мотив.

Врата су била премазана танким слојем гипса и бојом. Највише се сачувало трагова плаве боје позађа каква се најчешће јавља на турском дуборезу.

Двокрилна слепчанска врата решена су технички на исти начин (*Табла* XXIII, а) Рађена су у масивној ораховини и убачена у готове рамове који се, са унутрашње стране, завршавају редом зупчаника: везаних, равностраних троуглова. И она су и доле учвршћена гвозденим тракама. Има их по две на оба крила врата, и горе и доле. Врата имају, у врху, један ред преплета који је једноставан. Он је хоризонтално постављен, а затим су, у дванаест редова, постављени наизменично у квадратним или правоугаоним пољима, орнаменти и фигуралне представе, религиозне и профане садржине, као и представе реалних и фантастичних животиња. На сваком крилу врата, са обеју бочних страна, су резане вертикалне траке преплета изукрштаних ромбова. Средином свакога крила тече вертикална трака украшена везаним испреплетаним круговима. Овај мотив је коришћен на исти начин и на већ описаним једнокрилним слепчанским вратима.

Представе светитеља налазе се у другом, четвртом, шестом и осмом реду. Оне су смештене било у правоугаоне рамове, било под полукружне аркаде. У прва два реда (другом и четвртом) дуборезбар је покушао, чини се, да са извесним планом користи ефекте добијене супротстављањем у правилној наизменичности час једне, час друге врсте оквира. У првом реду са фигурама — две крајње спољне представе су у четвртастом раму, а две унутрашње под аркадом; у другом реду са фигурама је обратно, две спољне су под аркадом, а две унутрашње у четвртастом раму (*Табла* XXV; *Табла* XXIV, б). Међутим, своју замисао дуборезбар није до краја спровео, јер је већ у трећем фигуралном реду само Богородица под аркадом, док су остале три фигуре у четвртастом раму, а међу њима (одмах до Богородице, на левом крилу врата) и лик патрона цркве Јована Претече. У четвртом реду у коме се налазе представе светитеља све су фигуре дате под аркадом.

Међу светитељима једино се могу сигурно идентификовати представе Богородице и Јована Претече у трећем реду лево. Остали ликови се не дају идентификовати. Може се извршити само грубо опредељивање, да извесни ликови представљају свете ђаконе, други свете пустињаке, трећи архијереје итд. (*Табла* XXIV, б)

Међу фигурама светитеља две десно, у трећем реду са фигурама, представљене су у слободнијем ставу и савременом оделу. П. Момировић је претпоставио да представљају

ликове владара[41]. И заиста, њихово одело има извесне везе са ношњом XIV—XVI века на Балкану, а и код нас. Међутим, у XVI веку портрети су код нас сликани без нимбова, а фигуре које помиње Момировић имају нимбове. Нема примера да су у то време чак и умрли ктитори представљени са нимбовима. Уз то испод ових фигура се налазе фигуре још двају светитеља. Тешко је претпоставити да би дуборезац ставио ликове живих људи изнад светитељских. С друге стране, од краја XIV века, почев од Марковог манастира, јављају се представе светитеља обучених у потпуно савремену ношњу. То се понавља и у XV и XVI веку (Трескавац, Свети Никола у Жвању, Свети Никола у Радишанима и др.). Поједине представе светитеља имају тада и став, а не само одевање, који је сасвим сличан ставу ликова на слепчанским вратима: руке савијене у лактовима и наслоњене на бедра или на штап. Специјално су у том погледу значајне представе двојице светих ратника — Теодора Тирона и Теодора Стратилата. Њихови ликови у Светом Николи код Жвања одговарају и ношњом и ставом слепчанским, а Жвањ је у непосредној близини Слепче.

Међутим, не сме се, и поред свих ограда које сам ставила, занемарити околност да се ова два лика које је П. Момировић идентификовао као портрете владара, дакле профаних личности, налазе у истом, трећем реду — фигура у коме се налазе на левом крилу врата — Богородица и Јован Претеча — патрон слепчанског манастира. Уз то, не сме се потценити ни релативно иконографски, изузетни став лика у десном делу десног крила врата: он се обема рукама веома слободно ослања на палицу или мач. Дакле, не би се могла енергично, као сасвим неприхватљива, искључити могућност да се овде ипак можда ради и о ктиторској композицији и профаним личностима, мада ми се, с обзиром на примедбе које сам раније истакла, прва могућност — да су у питању свеци, светитељи ратници — чини вероватнија.

Испод ликова светитеља, у десетом реду, (а првом са представама животиња), са спољних страна, су представе: једног невешто цртаног слона и једног једнорога. Са унутрашњих страна оба крила врата, на местима рељефа, накнадно су укуцана два бронзана звекира са представом главе у високом рељефу, а сама алка дата је као груба огрлица око врата ових глава (*Табла* XXVI). У дванаестом реду (а другом са животињама), са спољних страна лево и десно, налазе се представе-два усправна крилата змаја која стилизацијом евоцирају грб, и, невешто резана представа коња иза кога се разазнаје још једна истрвена фигура, можда укротитеља (?) или водича (?). Са унутрашње стране вратница су две фигуре свирача. Они седе, прекрштених ногу и свирају. Леви, као да има капу припијену уз главу, а десни носи карактеристичну конусну капу која се нагоре шири. Први свирач држи инструменат сличан гуслама. Инструменат му је ослоњен на груди и положен између укрштених ногу. Левом руком свирач држи гусле док му је у десној гудало. Одело је веома карактеристично, припијено је уз тело. Има дуге уске чакшире. — Свирач на десном крилу врата држи неку врсту лауте на крилу. Левом руком је придржава, а десном удара по жицама. Његово одело је истрвено.

Питање представе свирача на овим вратима веома је занимљиво. Тешко је претпоставити да су се они појавили у вези са старим теолошким тумачењима и схватањима, наиме, да су играчи и свирачи у ствари један од облика које узима Сотона на себе кад куша праведнике. Далеко је вероватније да је овај детаљ преузет из свакидашњице. На то упућују и карактеристично одело, и релативно опсервирано дати музички инструменти. Зна се, уз то, да су наши гуслари певали најчешће баш уз цркве. Сигурно је исто тако да је и наша црква у то време подржавала гусларе и народне певаче. Већ је одавно утврђено да је један део наших народних песама настао несумњиво у црквеним круговима[42]. — У Русији, где је више сачуваних дела, већ у XIV веку се појављују на црквеним вратима и профане сцене, нпр. баш представе свирача крај којих стоји натпис: „Гуди го-

[41] *Исто*, нав. дело, стр. 332.

[42] Последњи се овим проблемом бавио, баш у вези и са нашом уметношћу, *Св. Радојчић*, О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства, Зборник радова Византолошког института, књ. 2, Београд 1953, стр. 160, 162.

раздо", као и илустрације пословица, нпр., оне: „Огањ руку греје"[43]. Ове представе гуслара на слепчанским вратима могле би се укључити у такву групу композиција. Начин на који седи гуслар, потпуно оријенталан, са прекрштеним ногама, чешће се јавља на нашим представама гуслара и свирача у турском периоду. У занимљивој композицији Страшног суда, комбинованој са извесним илустрацијама аколутије Андреје Критскога, на западном зиду споља, у цркви Светог Илије Горњег, у Скопској Црној Гори, представљен је, у XVI веку, поред умрлог праведника свирач прекрштених ногу са музичким инструментом, који држи на сличан начин као и свирачи на дуборезим, двокрилним слепчанским вратима. У сличном ставу седи, и на исти начин држи инструмент и гуслар на икони светога Луке у манастиру Морачи (1672—73. година), у илустрацији једне сцене из живота св. Луке.

У четрнаестом, шеснаестом и осамнаестом реду, (а у трећем, четвртом и петом са представама животиња) представљене су фантастичне и реалне животиње. Оне су прилично истрвене, нарочито на десном крилу врата, на коме су последња два реда скоро сасвим пропала. На левој страни врата, у четрнаестом реду, су приказана: представа пса(?) и неке фантастичне животиње на две ноге. У шеснаестом реду, прво је изрезано неко чудно биће које може бити и нека фабулозна представа звери на две ноге или нека птица, а затим, јелен огромних рогова, поред још неке животиње сасвим нејасних облика. У осамнајестом реду је представа птице поред гнезда са јајима (вероватно је то представа јаребице, која, по Физиологу, леже туђа јаја[44], и укротитеља (?) поред неке фантастичне животиње сличне коњу, која стоји на две задње ноге (*Табла* XXIV, *а*).

На десном крилу, су представљени, у четрнаестом реду овца (?) и сирена са два репа, у шеснаестом, медвед (?) и зец (?), док су оба рељефа у осамнаестом реду сасвим пропала.

Ове представе реалних и фабулозних животиња несумњиво представљају илустрацију појединих делова Физиолога (прича о јаребици, о сирени, једнорогу, слону итд.), и делова Кгезијевих рукописа о фантастичним бићима света, специјално Индије[45]. Међутим, у њима се огледа и утицај других средњевековних књижевних дела. На пример, прича о једнорогу, која се исто тако јавља као мотив у нашем дуборезбарству, ширила се и преко романа о Варлааму и Јоасафу[46]. Као концепција, ова целина подсећа на стуб из Совињи-а, на коме се налази сличан репертоар фантастичних и реалних животиња[47], а подсећа исто тако и на камене рељефе на фасадама неколиких руских — сузалко-владимирских цркава. Нарочито су, као аналогија, карактеристични рељефи на цркви Богородичиног Покрова на Нерли, а још више они на цркви светог Димитрија у Владимиру[48]. Ови последњи су, чини се, највећим делом инспирисани баш скулптуром у дрвету.

По схватању целине, стварном садржају, по симболици коју тај садржај наговештава, декорација слепчанских двокрилних врата има извесне везе, како изгледа, и са

[43] *А. И. Некрасов*, Древное русское изобразителное искусство, стр. 212. Сличне представе налазе се и по савременим рукописима (*А. Б. Арциховски*, Прикладное искуство Новгорода, у Ист. рус. искусства, Москва 1953, I, стр. 291 и сл. на стр. 293).

[44] *J. Strzygowski*, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, Leipzig, 1899, стр. 16.

[45] Преко списа Ктезијаса Книђанина, лекара персијског краља Артаксеркса, Магастена, амбасадора код краља Сандрагунте и Плинија Старијег дошао је опис Индије, земље чудних бића и до хришћанских писаца, специјално оних на Западу (Августина, Исидора из Севиље, Мора и Хонориуса Отена, (*E. Mâle*, L'art religieux du douzième siècle en France, стр. 322). На Истоку уз Физиолог постојали су и специјални описи фантастичних становника Индије, те по превасходству средњевековне земље чудесних бића (*J. Strzygowski*, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus). Многи фабулозни детаљи ширили су се и преко романа о Александру Великом и извесних рукописа Козме Индикоплова. Персијске бајке, нарочито оне из Хиљаду и једне ноћи, распрострaниле су та казивања; (ср. и *Владимир Ћоровић*, О земљи Индији народних песама).

[46] *Sirarpie Der Nersessian*, L' illustration du roman de Varlaam et Joasaph, Paris, 1937, стр. 64, сл. 25, таб. XXII; стр. 84, таб. LXVIII; стр. 267, сл. 26, стр. 67.

[47] *E. Mâle*, нав. дело, сл. 189.

[48] *В. Н. Лазарев*, Скульптура владимиро-суздальской Руси, у Ист. рус. искусства, Москва 1953, сл. на стр. 405, 411, 413, 414 и 415, стр. 422—424.

делима сличним по декорацији тзв. Црвеним вратима (porte rouge) на Богородичиној цркви у Паризу[49].

Као издвојене илустрације, поједине фантастичне животиње из репертоара слепчанског резбара срећу се чешће на нашим средњевековним и касносредњевековним делима. Некад је у питању инспирација са истог основног извора (Физиолог, Ктезијеви списи и др.), а некад позајмица из друге и треће руке. — Као целина, пак, ова врата имају несумњивих додирних тачака са вратима из цркве Светога Николе у Охриду. То је иста декоративна концепција целине, а и у самом репертоару тема има сличности. — Стилски пак рељефи на овим вратима немају везе са главним делом декорације охридских врата. Рељефи су далеко сведенији, „дводимензионалнији" и несумњиво су претрпели утицај схватања мајстора моравске декоративне пластике. Декоративни мотиви у непарним хоризонталним редовима најчешће су комбинације кругова од којих су комбинације у деветом и једанаестом реду исте као и на једнокрилним слепчанским вратима, а затим и на поменутом прозору манастира Велућа. — Орнаменат-преплет из трећег реда левог и десног крила врата, који представља круг прекрштен двема удвојеним тракама, налази се, у идентичној интерпретацији, на једнокрилним слепчанским вратима. Преплет везаних квадрата у низу, кроз које се, са обе стране, провлаче по једна оштро изломљена трака (украс по вертикали бочних страна оба крила ових врата) као и преплет решеткастог облика у чијим слободним просторима је по хоризонтали постављен један овоидан орнаменат, представљају поред осталих преплета са ове дуборезне целине и варијанте типичне за декоративни репертоар прилепско-слепчанске дуборезне школе.

Далеко су мање позната врата из манастира Трескавца, која и данас служе, затварајући пролаз из нартекса у цркву.[50] (*Табла* XXIII, б). Њих само помињу: Антонин[51], Миљуков[52], Окуњев[53] и Снегаров[54]. Она су сачувана у целини, са рагастовом око њих, и првобитним прагом.

И рагастов и праг украшени су дуборезом. На главној, спољној површини рагастова налази се мотив једноставне решетке. Са бочних страна, према зидовима, рагастов је украшен мотивом ниске са навијутцима између издужених овоидних зрна, а са страна, према вратима, мотивом двоструких везаних кругова. Праг је био украшен једноставним преплетом, који је сада употребом готово потпуно истрвен. Врата су несумњиво дело исте радионице, ако не и истог уметника који је радио и двоја слепчанска врата. Сасвим се уско везују за двокрилна слепчанска врата и концепцијом целине, и распоредом површина, и избором орнамената, па и стилом. Цела су рађена у масивној ораховој плочи. Оквир око врата је уска неорнаментисана трака која својим мирним површинама уоквирава и сажимље целину. На бочним странама врата налази се орнаменат везаних таласних линија које укрштајући се стварају овалне просторе у којима је исцртан тролисни цвет. Пред овалним простором траке се обавијају свака око себе и укрштају се с другом, тако да граде три ромбична простора у хоризонтали. Овакав орнаменат налази се у нашем живопису XVI и XVII века, у Светом Николи у Жвању, у капели светога Николе у Морачи и др., а сличан, само развијенијег облика, и на декоративној пластици моравске школе (нпр. у Каленићу). Хоризонтални, оквирни орнаменат, који се налази у горњем делу врата, није на оба крила јединствено третиран. На левом крилу то је мотив поновљеног тролисног јако стилизованог цвета, чија је средња латица далеко мања и где се цветови утапају један у други. На десној страни, мотив је само сличан: опет се везује цвет на цвет, утапајући се један у други, само што стилизовани тролисни цвет има средњу латицу знатно дужу и што се између средишне латице и идућег цвета налази увек по

[49] *J. Bayet*, Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame de Paris, Revue archéologique, Paris 1954, II, сл. 1, 2.

[50] Њихове добре фотографије љубазно ми је уступио арх. Слободан Ненадовић, конзерватор, на чему му се и овога пута срдачно захваљујем.

[51] *Арх. Антонинъ*, Изъ Румелие, стр. 336.

[52] *Д. Милюковъ*, нав. дело, стр. 120.

[53] *Н. Окуневъ*, Алтарная преграда, стр. 20.

[54] *И. Снѣгаровъ*, История на охрид, архиеп., стр. 441.

једно зрно. Горе и доле, у мале слободне просторе, између ових цветова, убачени су стилизовани цветови крина. Ови мотиви у врху врата окренути су наспрамно, и теку један према другом.

Са унутрашње стране, врата су уоквирена преплетом од везаних ромбова као и слепчанска врата. — Унутрашња површина сваког крила подељена је двема вертикалним тракама које пролазе целом висином врата. Са спољње стране, траке су украшене укрштеним преплетом везаних елипса и везаних ромбова, идентично обрађених као на слепчанским једнокрилним вратима — а са унутрашње стране обичним решеткастим преплетом са тачком у сваком ромбу, — мотивом веома честим у нашој уметности и у орнаментици зидног сликарства по црквама као и на текстилу. Овај мотив се налази и на слепчанским двокрилним вратима. — Остали мотиви распоређени су у четрнаест редова, и наизменично су дате представе светитеља, рељефи профане садржине, животиње — реалне и фантастичне, и орнаменти. — Први, трећи и пети ред садрже представе светитеља, по шест у реду, тј. по три на сваком крилу врата. Само две унутрашње фигуре у првом реду: два арханђела, дате су као попрсја, сви остали светитељи представљени су у целим фигурама (*Табла* XXVII, а). Све се фигуре налазе под аркадама чији је лук лако преломљен. Аркаде су смештене у правоугаоне просторе. У трећем реду, унутрашње фигуре представљају Богородицу и Претечу из деисисне композиције. (*Табла* XXVII, а). Занимљиво је да је и крајња фигура лево у истом реду приказана у ставу молбе. Судећи по ораторском гесту прве фигуре трећега реда на десном крилу врата, као и по типу њена лика, чини се да она представља апостола Павла. Према њему, на левом крилу врата, би се онда могао налазити, на истом месту, апостол Петар. Међу фигурама разазнају се свети оци (у прва два реда), свети пустињаци (у сва три реда), а у трећем реду, десно, као средња фигура, један ђакон.

На десном крилу врата су позађа иза ликова светитеља украшена једноставним орнаментима сасвим лако урезаним у дрво. Они су несумњиво инспирисани орнаментисаним позађима фигура на црквеном везу.

У позађу представе светога архијереја који се налази у првом реду као средишна фигура, урезан је орнаменат концентричних оштрих углова. На позађу архијереја до њега урезане су три паралелне цик-цак линије. Иза лика Претече (у трећем реду) јавља се низ паралелних кратких косих линија, постављених на две вертикалне површине. Позађе апостола (у петом реду) испод Претече, украшено је урезаним круговима који се међу собом једним делом заклањају. Лево, иза ђакона, представљеног до Претече, налази се орнаменат поновљених редова полукругова. Десно од ђакона је мотив концентричних углова постављен изнад троструког цик-цак орнамента. На позађу архијереја представљеног одмах до ђакона, лево од фигуре, коришћен је поједностављени мотив рибље кости, а десно мотив везаних концентричних ромбова. Иза гуслара налази се, сасвим лево, уз ивицу плочице, мотив концентричних углова чија су темена окренута према центру. Позађе иза представа животиња није обрађено. — На левој половини врата ни позађе иза фигура светитеља уопште није обрађивано.

Као и на слепчанским једнокрилним вратима, и овде се поново може уочити разлика у обради двају половина исте целине. Ни овде разлика у стилу фигура не постоји. Као и једнокрилна слепчанска врата, и трескавачка су јединствена стилска целина. Питање је да ли уочене разлике на овим деловима указују заиста на два мајстора исте радионице. Исписивање натписа, на само једној половини слепчанских једнокрилних врата, обрада позађа иза фигура само на једном крилу врата у Трескавцу, мада имају свога значаја, нису довољни елементи да се у стилски уједначеним деловима траже два мајстора.

Избор и распоред светитеља на трескавачким вратима, за разлику од слепчанских, има, чини се, јаснију симболичну концепцију. Појава арханђела на вратима, сасвим је логична. Они се од XI века сликају по црквама лево и десно од улазних врата као чувари духовне чистоте храма. Деисис се исто тако често слика над улазом — више врата[55]. И

[55] У Ватопеду, у тимпанону улазних врата капеле Светог Николе *G. Millet*, Les monuments du Mont Athos, т. I, Paris 1927, таб. II, бр. 1 и 2, таб. IV, бр. 1; у цркви Гротаферате (*G. Millet*,

нојава непознатог светитеља у молбеном ставу подсећа на проширени Деисис. Очигледно је, да је онај ко је конципирао ово дело пратио једну мисао. Али, на жалост, ни једна фигура није обележена, а ликови су дати тако сумарно да се заиста не могу идентификовати. Данас је тешко, бар за сада, до новог податка, реконструисати целину замисли коју је уметник желео да реализује.

Фигуре су третиране „дводимензионално", углавном без рељефа и наглашавања форме. Има покушаја варирања ставова и покрета. У покрету је најбоља крајња фигура лево, у другом реду. Цртеж је неуједначен. Сразмере час лоше, час добре (док је свети ђакон сасвим несразмеран, кратких ногу а дугих руку, — дотле је фигура десно од њега потпуно сразмерна). На малим фигурама има релативно много исцртавања, а на драперијама доста борања. Мајстор се трудио да створи илузије фигуре у покрету, но његово знање у том погледу није било велико. Далеко су занимљивије представе у доњем делу врата, са гусларем и свирачем и разним реалним и фантастичним животињама. Ту, где није зависио од старих образаца, иконографије и устаљених форми, мајстор трескавачких врата успео је да да гдекад необично успеле, наивне и спонтане представе. — Под преломљеним луком налазе се и фигуре седмога реда. Две унутрашње представе покривене су савременим бронзаним звекирима обрађеним у облику човечје главе у високом рељефу. Сасвим су сличне онима са слепчанских врата. Карактеристично је да у оба случаја уметник није водио рачуна да ће на врата доћи и звекир, тако да су и на трескавачким, као и на слепчанским вратима звекири стављени преко рељефа. Међутим, на трескавачким вратима, испод звекира, нису биле фигуралне представе већ орнаменат у дуборезу. На овим вратима накнадно су додата и друга два звекира која су делимично заклонила фигуре двојице светитеља петога реда. — Са обе спољне стране седмога реда налазе се представе стилизованих животиња. Лево, су, као на слепчанским вратима, два усправна крилата змаја изукрштаних репова, који, — као и они релативно сродни на слепчанским вратима, евоцирају хералдичку концепцију украса (*Табла* XXVIII, а). Они су богатије решени, са више осећања за стилизацију и линију. — Десно, у седмом реду је изувијана змија (*Табла* XXVIII, б) која подсећа на ону са врата цркве светог Николе Болничког. — У средњим пољима пак појављују се и овде две веома занимљиве представе свирача. Први се налази лево, седи прекрштених ногу, држи инструменат сличан тамбури и удара руком по жицама (*Табла* XXVIII, а). Занимљиво је да је обучен у одело припијено уз тело, са чакширама сасвим уских ногавица, јако набраним у горњем делу. На глави му је капа чија се база мало шири нагоре и прелази у релативно високи клобук. Овај свирач има кратку браду и косу. — Десни свирач стоји. Он у левој држи гудачки инструменат, а у десној гудало. Обучен је у релативно уско одело, са хаљином до колена. Хаљина је причвршћена појасом. На глави му је капа у облику затворене круне, без обода, иста какву носи и свирач на представи Страшног суда у Светом Илији Горњем у Скопској Црној Гори. Свирач је представљен у en face-у, док су му ноге у профилу (*Табла* XXVIII, б). По детаљима одела судећи, овде су дате савремене представе свирача. Ако би се за свирача који седи могло и претпоставити да је преузет из турске уметности, свирач који стоји то није. У три последња реда са фигуралним представама, у деветом, једанаестом и тринаестом — налазе се представе реалних и фантастичних животиња у квадратним пољима. — У деветом реду лево, прва је представа мајмуна, слична оној са врата Светог Николе Болничког, затим представа крилатог коња — античког Пегаза, Јабучила наших народних песама — па кентаура са малом фигуром на леђима (*Табла* XXVII, б). Ова последња представа подсећа на композицију „Китавраса са братом Соломоном" са врата из Александрова.[56] — Можда би се и овде могло претпоставити да наведена сцена представља Ахила и Хирона као и на вратима Светог Николе Болничког. У прилог ове друге претпоставке проф. Радојчић мисли да говори и рељеф Напуљског музеја (инв. бр. 954), који је мени остао неприступачан. С друге стране представа на трескавачким

— *A. Michel*, Histoire de l'art, т. I, стр. 197); у Светом Марку у Венецији (*Errard et Gayet*, L'art byzantin, т. I, стр. 27); у цркви Варлаама у Метеорима, итд.

[56] *Грофъ Толстыи —, Н. Кондаковъ*, Памя христ. искус. т. VI, стр. 74, сл. 105.

дверима толико је сведена и истрвена да је заиста тешко рећи која је од ове две сцене у ствари представљена.

На десном крилу је прво једна фантастична животиња, незграпна цртежа, па фантастична животиња са канџама на ногама, можда фабулозни дабар[57], и најзад, змај који је изувијао свој дуги реп на чијем врху је глава (*Табла* XXIX, а) слично као и на фрагменту камене декоративне пластике из Скопља[58]. — У једанаестом реду лево, су млад јелен (или дивокоза?), срна и змај увијена репа „мраволев" из рукописа Козме Индикоплова[59]. Све три представе су добро решене, наивним, али спонтаним цртежом (јелен и срна нарочито). (*Табла* XXVII, б). Десно се налази неодређена животиња, без карактера, за њом једна фантастична животиња и на крају и опет контуре нејасна облика неке животиње (*Табла* XXIX, а). — У тринаестом реду, лево, су представе коња, срне и говечета, (*Табла* XXVII, б) а десно: коња иза кога стоји човек (као и на слепчанским вратима), камиле, и најзад слона (*Табла* XXIX, а). Представа слона је врло наивно дата, међутим представа камиле је очевидно опсервирана и релативно реалистичка, разуме се, у границама уметникове моћи да транспонује виђено (сравни представу говечета).

Један део тих представа подсећа концепцијом, а понекад, чак и стилизацијом и цртежом, на минијатуре у српском рукопису Козме Индикоплова: (мраволев, дабар, говече) које је радио Андрија Раичевић[60]. Утврђено је да је зограф Андрија Раичевић радио свој рукопис према руском, а овај да је настао по угледу на једно старије светогорско дело[61]. Ово старије дело могли су наши уметници раније упознати, јер су током целог средњег века везе наших људи са Светом Гором биле необично живе и сталне. — Други већи део представа везује се најпре за Физиолог. Велика је штета што су представе на вратима тако често без одређенога карактера, те се не може рећи коју животињу заправо представљају. Међутим, по Физиологу свака животиња има одређено значење. Прва представа у једанаестом реду лево, на пример, личи најпре на јелена, али подсећа и на неке представе дивокоза. Ако би то била дивокоза или коза, у том би је случају могли везати за фабулозну животињу сличну белој кози, која живи у Индији и рађа Белзуар, или сузу јеленову, камен који се употребљавао као против-отров, а и као лек против свих кожних болести. Као такав он је био на необичној цени, као и ретка животиња која га је наводно стварала. Таква коза налазила се представљена 1567. године на шатору будимског паше, израђеном „по персијском начину[62]."

Осим непрецизних и неодређених цртежа који отежавају идентификацију појединих представа, за потпуну интерпретацију декорације трескавачких врата за сада недостаје публиковани упоредни материјал, нарочито наш. — Као узор за поједине представе могле су послужити илустрације по другим црквеним књигама где су се чешће појављивале, измешане уз други декор, и фантастичне животиње[63]. Не може се мимоићи ни утицај старијег дубореза. Нама је тих објеката веома мало сачувано, али, две-три очигледне везе са по изузетку сачуваним вратима цркве светог Николе Болничког у Охриду, показују да је такав утицај вероватно постојао. Данас је, међутим, тешко одредити обим и домет тога утицаја.

[57] *Војислав Моле*, Козма Индикоплов, Споменик Српске краљевске академије, књ. XLIV, II разред 38, Београд 1922, стр. 81, таб. XXVII, бр. 54.

[58] *G. Millet*, L'art serbe, Paris 1919, сл. 171.

[59] *В. Моле*, нав. дело, стр. 80, таб. XXVI, бр. 52.

[60] *В. Моле*, нав. дело, таб. XXVIII, бр. 54, таб. XXVI, бр. 52, таб. XXVII, бр. 59 и таб. XXVII, бр. 55.

[61] *В. Јагић*, Козма Индикоплов, Споменик Српске академије наука, књ. XLIV, Београд 1922, стр. 9 и 36.

[62] *P. Matković*, Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI vijeka, Rad C, Zagreb 1890, стр. 144—145.

[63] У псалтирима са маргиналним илустрацијама типа Лондонског псалтира из 1066. године или псалтира Углич, па делимично и Српског псалтира из Минхена (*J. Strzygowski*, Die Miniaturen der serb. Psalters, таб. I—II; ср. и *Sirarpie Der Nersessian*, L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph, стр. 63). Чак и у појединим минијатурама из четворојеванђеља (*A. Grabar*, Памятники греко-восточной миниатюры, Seminarium Kondakovianum, IV, Prague 1931, таб. XV) 2, стр. 219).

Најзад и везе са пластиком моравске школе не заустављају се само на позајмицама детаља. Већ и на појединим деловима моравске пластике се често мешају геометријски мотив са представама животиња, те постоје и целине по духу сличне онима које су констатоване на дуборезним вратима слепчанским и трескавачким[64]. Декоративни орнаменти који се налазе у свим парним, хоризонталним редовима трескавачких врата имају мотиве исте и сличне какве имају слепчанска врата: комбинације кругова, једноставан преплет, преплет организован око круга пресеченог дијагоналама, мотив укрштених кругова и ромбова и мотив везаних цветова крина.

Несумњиво је да ова врата припадају истој радионици из које су изашла и обоја слепчанска врата. Питање је само, да ли је у питању исти уметник. Дела су међу собом слична, али нису идентична; разлика има и оне су каткад веома осетне. Фигуре на слепчанским вратима, нарочито оним једнокрилним, су далеко мање, али су у детаљима брижљивије обрађене (књиге и свици са исписаним текстовима, крстови, дарохранилница, кадионица и сл.). Оне подсећају прецизношћу израде на ситни дуборез. Фигуре на трескавачким вратима су веће, грубље обрађене, али имају више покрета. На трескавачким вратима декоративно решење читавог низа представа реалних и фантастичних животиња (два змаја у стилу грба, јелен, срна, човек с коњем и сл.) је боље, али је зато на слепчанским вратима целина успешније решена. Питање је да ли ове разлике морају да значе два уметника, или представљају развојну линију једног мајстора. Нама се чини, с обзиром на општу концепцију ових дела, на опште знање цртежа, и осећање линије и форме који провејавају из њих, а који само незнатно одступају од дела до дела, да је у питању један мајстор, потпомогнут можда, понекад, и од свог, занатски још неизграђеног помоћника.

Истој радионици, а можда и истом уметнику, припадају и три стара аналогиона, који су се пред почетак другог светског рата налазили на тавану манастира Слепче. Два аналогиона су у облику шестостране засечене пирамиде, а један је четворострани. Сва три су рађена у масивној ораховини, и украшени су готово идентичним мотивима какве налазимо на слепчанским и трескавачким вратима. Само се први шестострани аналогион делимично издваја од објеката ове школе, јер су розете на њему рађене ажурно. Има их четири реда. Розете су једна од друге издвојене једноставним преплетима. Преплет украшава и саставке страна. Два последња реда имају розете од преплета организованог око хексагоналног мотива тзв. Соломоновог слова. Први ред розета има слично решење, само што се, унутар хексагона, налази мек шестолисни цвет. Други ред розета се издваја потпуно од осталих, својим украсима организованим у звезде. — Врло ефектан био је завршетак аналогиона. Његова горња плоча, од масивног дрвета, имала је на доњем ободу, постављен, у малим правилним размацима мотив положене осмице који је деловао и ритмом, и масом, и обрадом.

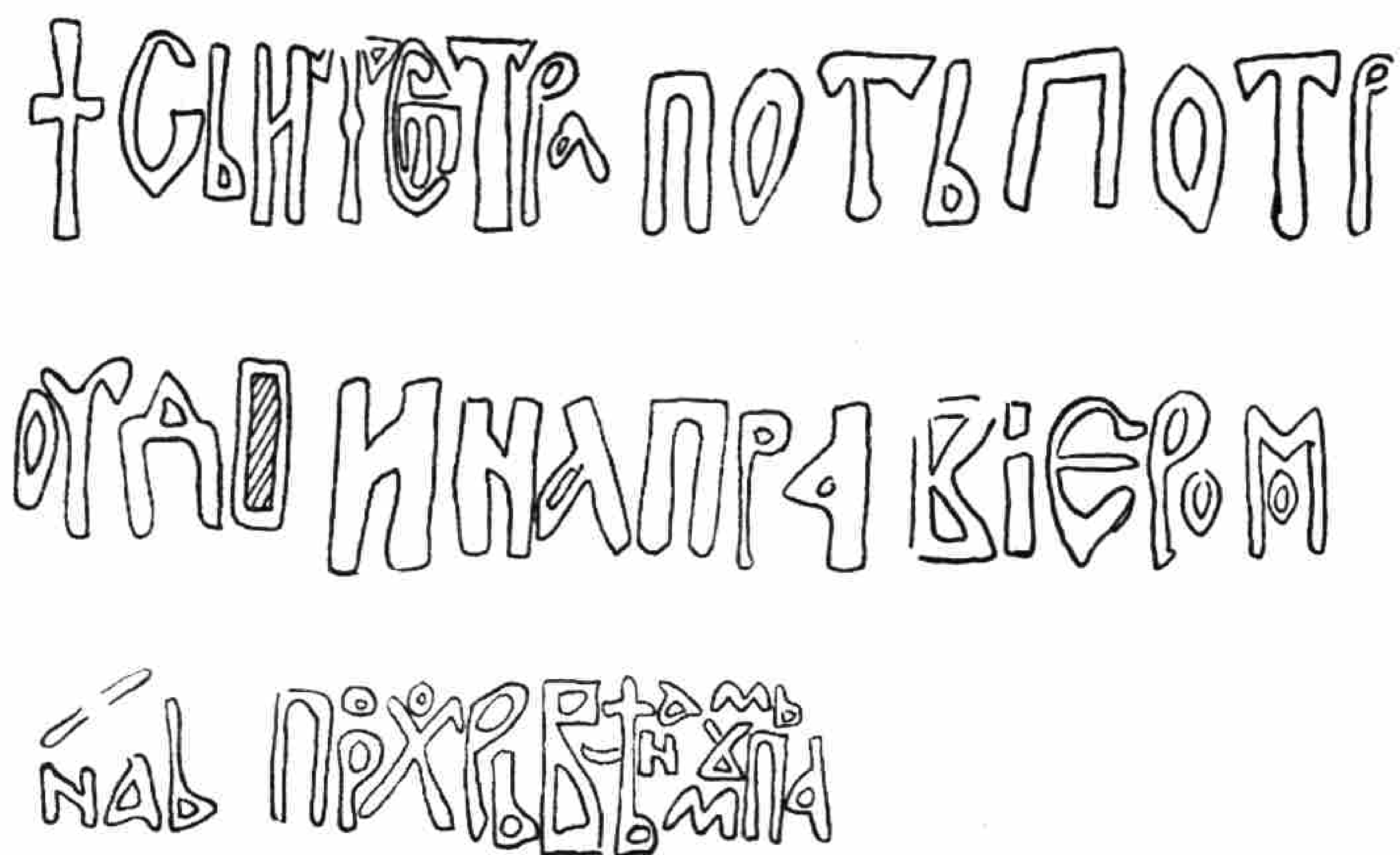
На другом, шестостраном аналогиону на коме су орнаменти постављени по вертикали, и завршавају се при дну страна розетама, појављује се карактеристични бочни мотив са трескавачких врата: везане таласне линије које се укрштају и стварају овалне просторе у којима је уцртан тролисни цвет, затим, три ромбична простора, постављена у хоризонтали, а између овалних делова орнамента, мотив везаних, делимично укрштених ромбова, разне комбинације преплета на бази Соломоновог слова у розетама, и, најзад, мотив везаних стилизованих цветова крина. Сви ови орнаменти су добро познати мајсторима прилепско-слепчанске школе. На њима се, делимично, сачувала боја. Године 1939, када су проучавани, још су се дали запазити трагови зелене, црвене, плаве и жуте боје.

Четворострани аналогион има три реда розета у квадратима. Розете су украшене комбинацијама кругова и преплетом око Соломоновог слова. Розете су издвојене међу собом обичним широким преплетом, а бочно су уоквирене мотивом делимично испрепле-

[64] Мислим најпре на низ рељефа животиња у главној розети Наупаре која још нигде није ни добро публикована, а камоли проучена.

таних концентричних кругова. При дну и овде тече мотив везаних стилизованих цветова крина (један од најчешћих мотива на делима прилепско-слепчанске школе).

Можда се истој радионици, али свакако не и истом мајстору, може приписати шестострани аналогион — „тетрапод" манастира Зрзе (*Табла* XXIX, *б*) и (*Табла* XXX). Филов га је датирао веома касно, чак у XVIII век[65]. На овом аналогиону се налази једини очувани натпис који даје и име једног од уметника ове радионице — јеромонаха Прохора[66]. Натпис је резан у дрвету и налази се у врху аналогиона. Он тече целим шестостраним обимом аналогиона. Слова су бојена, на свакој страни другом бојом: црвеном, зеленом, плавом, жутом, зеленом, жутом. Натпис, српске редакције, гласи: + сьи тетрапоть потрѹдї и направи ѥромонахь прохор вѣчна мѹ пам[ѥт]ь. (*сл.* 11). Почетни део натписа је исписиван великим словима са приличним размаком између њих, док је завршни део,



Сл. 11. Манастир Зрзе. Аналогион. XVI век. — Fig. 11. Monastère Zrze. Analogion (pupitre). XVIième siècle.

што ближе крају, све више збијен. Очигледно је да је уметник почео да реже натпис, а да га претходно није распоредио у простор. На крају је морао да га сабије, па је можда зато изоставио годину. О јеромонаху Прохору не знамо ништа. Натпис, као што је речено, није датиран. Али судећи по дуктусу издужених слова и врсти лигатура, он одговара дуборезним натписима са двери и крстова пећке дуборезне школе друге половине XVI и почетка XVII века. — Пет страна аналогиона рађене су више-мање једнако. Први ред има увек исту комбинацију испреплетених кругова сличним онима са јужног прозора манастира Велуħа. У другом реду је коришћен нешто промењен, карактеристични мотив са слепчанских и трескавачких врата: круг, пресечен, уместо крстом, удвојеним дијагоналама које се на крају, ван круга, увијају у омчу. Међутим, док је на слепчанским и трескавачким вратима, од периферије круга даље, мотив крста био наглашен, са горњих и доњих страна истакнутом омчом, а са бочних увијеном „осмицом", дотле је на зрзанском аналогиону мотив сведен: бочно се појављује само једна омча, а украсни акценти „омче", који се налазе при врху и дну орнамента, представљају у ствари мале линије у кругу,

[65] *Б. Филовъ*, Староблъг. искусство, сл. 80, стр. 106.

[66] *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 9779.

које везују пресек дијагонала и периферију круга. — У трећем реду су крупне розете организоване на бази мотива Соломоновог слова, двају укрштених ромбова са извученим дијагоналама и, шестолистог цвета. — Мотив четвртог реда је познати орнаменат везаних изукрштаних елипса и ромбова, с тим што је тај орнаменат добио на овом аналогиону компликованије решење: унутрашњи, мањи преплет наизменично ствара елипсу и ромбоид. — При дну, у петом реду, се налази најтипичнији мотив ове школе: орнаменат везаних стилизованих цветова крина. Ивице аналогиона биле су обрађене на засебним дашчицама и украшене мотивом облог преплета, тј. мотивом двају укрштених таласастих линија. Избор и распоред орнамената на шестој страни овог аналогиона не подудара се са осталима. Али и она има пет хоризонталних редова. Розета у првом реду садржи преплет око троугла и тролисног цвета. Други и пети ред имају исте орнаменте какви се налазе у одговарајућим редовима и на осталим странама. Трећи и четврти ред су заменили своје орнаменте. Велика розета и овде је организована око укрштених уписаних ромбова са извученим дијагоналама, а има, у четири угла квадрата — цвет крина, меко резан какав се јавља и на дверима у Пречистој Кичевској — Мотиви су издвојени само уском тордираном линијом. Нема једноставног преплета да их раздваја, како је то до сада редовно био случај на делима ове школе.

Истој групи уметничких занатлија припадао је и творац аналогиона из цркве светога Климента у Охриду, где је и опет као главни украс на аналогиону коришћен дводимензионални преплет.

Дуборезни „стол" (*Табла* XXXII, б) из манастира Прохора Пчињског одговара у целини духу стварања прилепско-слепчанске школе, како схватањем дубореза, тако и избором мотива. Наслон „стола" се завршава кружном површином украшеном мотивом двају четворокраких звезда, и низом кругова од којих су три концентрично постављени у средишту, док је осам једнаких, распоређено по периферном делу. Сви мотиви се узајамно преплићу. У средишном кругу налази се представа светога Ђорђа који убија аждају, а у малим слободним просторима, у теменима спољних кругова, смештене су представе сунца и месеца, лево и десно од једне брадате главе, у врху наслона стола, а у дну према овој глави налази се представа руке која држи крст, док су у остала четири бочна простора смештене представе птица. — Кружни врх стола завршава се густо поређаним дрвеним стубићима, нешто дужег стабла, него што га имају уобичајени стубићи на дверима.

Једва читљив натпис урезан је лево и десно од великог кружног орнамента: **сіа столь направи маісторь Стоікѡ ѡт Ѡрьовьцє. Бист в[ь] л[ѣ]то ЗДІ.·. да велик... Атанасиа**...а затим је натпис продужен мастилом, истим дуктусом слова, неразумљиво: **много... ѳеводи... да... ѡт[ь] кадлькь Радовищѣ**. Према томе, „стол" је, како се чини, 1505/6 године резао непознати мајстор Стојко из Ораовца. Истина, ова година се може узети у обзир само са резервом. Она је у саставу друге реченице натписа, која је прилично истрвена. Уз то натпис је писан релативно нечитљиво. Не само да су слова неједнаке величине, већ је и размак између слова неправилан, па је могуће да је између слова која обележавају хиљаду и десетину године могло постојати и слово за стотину. У том случају „стол" би био резан 1605/6. године и његов настанак би пао баш у оно време кад су рађени и други дуборезни објекти у манастиру Прохора Пчињског, на пример његове двери, које је 1608/9. резао непознати мајстор Стефан.

Делима ове школе припадају, како се чини, и врата манастира Полошког. Двокрилна, лучно завршена, она су тумачена као једна целина (*Табла* XXXI). Преклоп крила наглашен је уском гредицом петостране профилације, која је причвршћена на лево крило врата. Гредица је украшена са пет дуборезних розета, које су распоређене у правилним размацима. Изнад средње розете, половином слободног простора између друге и треће, а са лежиштем на трећој розети, постављен је карактеристичан петострани цик-цак мотив. При горњем и доњем крају преклопа, гредица је профилисана. — Крила врата су обухваћена са свих страна, сем са преклопне, четвоространим решеткастим мотивом. Овај исти мотив издваја једну од друге квадратне површине, (при врху подређене лучном завршетку, оне имају облик нешто издужене четвртине круга), у којима су смештени медаљони украшени било мотивом поновљених малих равностраних троуглова, (у првој

лучној, а затим у другим и четвртим „касетама"), било мотивом на бази Соломоновог слова, (у трећим касетама). Решеткасти преплет који оптаче ивице врата, (али не и ивице на преклопу), и издваја једну од друге квадратне површине са круговима у којима су уписани украси, обухваћен је уском тордираном траком.

Као декоративна целина, и као конструкција, полошка двокрилна врата одударају од основних схема констатованих у прилепско-слепчанској дуборезној школи. Она делују конструктивније и чвршће. Више су ипак дело занатлије дрводеље, него уметника дуборезбара. Украси су рађени без маште и без смелости. Они су, истина, надахнути декоративним системом дела прилепско-слепчанске дуборезне школе, али више немају њихове стваралачке свежине. Оне само репродукују утисак који прилепско-слепчански декоративни репертоар пружа. Нема разноврсности у избору, а ни у компоновању и обради мотива. Преплет је сведен, без духа, без варијација, без оне радознале игре у изналажењу и комбиновању све новијих варијаната, које представља једно од главних одлика у стварању прилепско-слепчанске дуборезне школе.

По свој прилици полошка врата представљају каснији одјек прилепско-слепчанског стварања. Она припадају оном времену када су наши занати и занатлије, под ударом све тежих услова живота и рада, почели да занемарују и упрошћавају своје рукотворине, — лишавајући их уметничког садржаја старијих дела.

Ова врата тешко је поуздано датирати. Засад, наиме, није познат ниједан објекат њима сличан, који би био одређеније датиран, и који би могао послужити као оријентација и ослонац. — Изворни подаци, међутим, помињу да се у манастиру Полошком у неколико наврата приступало опсежнијим обновама, не само грађевине, већ и њеног покретног инвентара. Можда би ти подаци могли наговестити, бар оквирно, датум који би се могао, с обзиром на стил и занатске особине дела, сложити са нашим објектом. — Око 1584. године за манастир је резан велики крст над иконостасом; 1609. године живописана је припрата[67] и најзад, 1679. године рађен је нови иконостас.[68] Од средине XVIII века, чини се да је манастир запустео, а обновљен је тек почетком XIX века.

Међу датумима које наводе изворни подаци могли бисмо издвојити два, за која би могли евентуално везати настанак и ових врата: 1609. и 1679. годину. Међутим, ни ови датуми нису никакви чврсти ослонци. Постоји могућност да је у међувремену рађено још који пут. Па ипак, с обзиром на стил и технику ових врата, чини се да би средина и крај XVII века најпре одговарали овом делу, те да би се могла са резервом ставити у време око 1679. године.

Крај прилепско-слепчанске школе као да пада у XVII век (врата из Полошког манастира, двери и „сто" из Прохора Пчињског, аналогион из Светог Климента). Њено главно стварање било би несумњиво у XVI веку. Могуће је да је у својим почецима прелазило и у XV век и да најстарији сачувани објекти припадају томе времену. У још раније време могли су се евентуално датирати поједини предмети из ове школе само донде, док нису били познати сви сачувани објекти. Но кад се они погледају у целини, заједно, — јасно је да су уско повезани, да су настали у релативно кратком временском периоду — и да низ детаља, на сваком од њих понеки, указују недвосмислено на касније време. Појава представе гуслара у турском оделу на слепчанским и трескавачким вратима, дуктус слова и начин скраћивања у натпису на дверима из Вароши и на аналогиону из манастира Зрзе, — везивање извесних орнамената за заставице XV—XVI века, појава светитеља ратника у савременом оделу краја XV и почетка XVI века, слично сликаним представама тога времена (на слепчанским вратима), у техници — местимична сећања на дрворез, све то указује на вероватност да цветање ове школе пада у XVI век, с тим да се један део стварања (двери из Трескавца специјално, а вероватно и оне из Вароши) може пребацити у XV век. Архаичне стилизације зооморфних мотива заиста су изузетак после правог средњевековног стварања, али су се могле употребити као и други стари

[67] *Ђорђе Мано-Зиси*, Манастир Полошко, Старинар, III серија, књ. VI, Београд 1931, стр. 123, сл. 12.

[68] *Ђурђе Бошковић*, Извештаји и кратке белешке са путовања, Старинар, књ. VI, стр. 185.

мотиви, који се специјално у Македонији, поново јављају у турском периоду баш XVI века.

Ако би покушали да ово стварање вежемо са историјским подацима и економским приликама, чини нам се да би време цветања ове школе могло најпре бити стављено у прву половину и нарочито око средине XVI века, и да би се могло везати за уметничку делатност која се релативно развила у вези са активношћу кратовског кнеза Димитрија Пепића и његове браће. Пепићи су и у време турске окупације задржали и један део свог феудалног добра и моћи. Чини се да су њима и даље једним делом припадали неки од познатих кратовских рудника сребра и олова. Средиште им је било у Кратову. Међу њима најзначајнију улогу одиграо је кнез Димитрије. Поп-Јован, познати преписивач књига и минијатуриста, забележио је карактеристични израз да пише „Вь дни благочьстиваго и христолюбиваго господара кнеза Димитріа"...[69], какав се употребљавао за наше средњевековне владаре. Кнез Димитрије и Пепићи уопште, имали су и разумевања за уметност и финансијске моћи да подстакну процват уметничког стварања, дајући уметницима могућности да стварају већа и значајнија дела. Они су заједнички подигли припрату манастира Леснова, и дали му богате прилоге. Они су сазидали цркву Светог Ђорђа у Шибину[70]. Кнез Димитрије је преко двадесет година (од 1543. до 1567) издашно помагао манастир Слепче, чији је био и други ктитор[71]. У његово време забележена је једна за турски период заиста ретка констатација, — да после његове помоћи манастир Слепче има *све шшо му шреба*[72]. Познато је да је кнез Димитрије даривао и Тресковац[73]. И вероватно да није случај, да се најважнија испитана дуборезна дела прилепско-слепчанске школе, налазе баш у оним крајевима Македоније, где знамо да је извесне цркве помагао кнез Димитрије и Пепићи, а да их је далеко највише у манастиру Слепче, који је потпуно снабдео баш кнез Димитрије, и у манастиру Трескавцу који је даривао.

Скренули бисмо пажњу и на чињеницу да је у његово време процвала и мала преписивачка школа у Слепчи[74] и позната и релативно утицајна у Кратову, чији је главни уметник био поп-Јован[75], који је забележио да пише у дане кнеза Димитрија, очигледно и свога заштитника. Према томе, дуборезбарство не би била једина грана уметности у овом крају која би добила већег полета у његово време.

Међутим, сигурно је да су извесна дуборезна дела прилепско-слепчанске школе настала и пре издашних помагања кнеза Димитрија. Трескавачке и светониколске двери ипак би пре ишле у XV него у средину XVI века. Веза са моравском пластиком, тако карактеристична за ово дуборезно стварање, појављује се већ на њима. Овај утицај могао би се објаснити и утицајем уметника из овог краја, који су се можда, као и сликар Макарије, вратили, или враћали у свој родни крај после боравка и рада у Србији, — уколико се не би могао везати баш и за самог Макарија. За њега се зна да је био родом из околине Прилепа — и да је манастир Зрзе био његова породична задужбина: подигао га је у време цара Душана између 1346. и 1355. године његов дед-монах Герман. За време Мрњачевића — краља Вукашина и краља Марка, о манастиру Зрзе су се бринули ктиторови унуци митрополит Јован Зограф и јеромонах Макарије Зограф. Митрополит Јован сликао је и иконостас манастира Зрзе 1393—94. године. (Од тога иконостаса сачувана је престона икона Христа и деисисна плоча). Кад су Турци после битке на Рови-

[69] *Љ. Сшојановић*, Стари српски записи и натписи, Бр. 631.

[70] *Љ. Сшојановић*, нав. дело, бр. 597.

[71] *Мирјана Ћоровић-Љубинковић*, Манастир Слепче, Гласник Скоп. науч. друштва кн. XIX, Скопље 1938, стр. 231.

[72] *Јован Радонић*, Епистолар манастира Продрома, (Слепче), из XVI века, Споменик Српске краљевске академије XLIX, II разред бр. 42, Београд 1910, VI, стр. 62.

[73] *Јован Радонић*, нав. дело, стр. 62.

[74] *М. Ћоровић-Љубинковић*, нав. дело, стр. 232.

[75] Поп-Јован „Србин од места Кратова", како се он потписивао, био је један од најбољих наших минијатуриста у турском периоду, а његови су рукописи тражени и ван наше земље — у Румунији и Бугарској (*Св. Радојчић*, Старе српске минијатуре, стр. 16, и 51—52).

нама, 1395. године, дефинитивно заузели ове крајеве, митрополит Јован и јеромонах Макарије напустили су свој манастир, а јеромонах Макарије и Македонију. Своје ктиторско право пренели су на свога кмета Константина, који је оронули манастир поправио око 1400. године. Макарије је по преласку у Србију сликао између 1402. и 1405. манастир Љубостињу[76]. Тако је имао прилике да се упозна не само са декоративном пластиком Љубостиње, већ сигурно и оном Лазарице, Велућа, Наупаре и Каленића. Када се вратио у свој родни крај не знамо. Сигурно је да је боравио у манастиру Зрзе око 1422. године, када је сликао велику престону икону Богородице Пелагонитисе за његов иконостас[77]. Као уметник, Макарије је морао да реагује на нову уметност моравске школе. Разуме се да остаје отворено питање да ли су баш његова искуства послужила као база новог декоративног схватања дуборезаца његовог краја. Али је највероватније да их је у Македонију пренео неки од уметника који је, као и Макарије, радио у Србији, у црквама моравске школе, украшеним новом, богатом декоративном пластиком.

[76] *Ђорђе Сп. Радојичић*, Макарије живописац Љубостиње, Старинар, Н. с. I, Београд 1950, стр. 87—89.

[77] *Здравко Блажић*, Конзервација икона у Македонији, Зборник заштите споменика културе II, Београд 1952, сл. 4, стр. 16 и 17.

СКОПСКО-ПРИЗРЕНСКА ГРУПА ДУБОРЕЗНИХ ПРЕДМЕТА

Једна издвојена група дуборезних дела делимично се везује за прилепско-слепчанску дуборезну школу, — но показује и сасвим издвојене тенденције, делимично блиске и пећкој дуборезној школи. Између два одређена схватања дубореза она стоји негде на средини.

У делима прилепско-слепчанске школе констатован је утицај декоративних образаца моравске пластике као и извесна сродност употребљених мотива са сувременим заставицама у рукописима. Сличан је случај и са споменицима скопско-призренске групе, с том разликом што је у њима утицај моравске декорације очигледнији и потпунији. У сваком случају — пада у очи — да, иако црпу своје узоре са истих извора као и мајстори прилепско-слепчанске школе, резбари скопско-призренске групе показују друге и потпуно специфичне склоности, издвајајући неколико одређених орнамената, које најчешће само понављају у варијантама.

Дела скопско-призренске групе немају угласте оштре преплете, траке њихових преплета ретко се кад ломе под оштрим углом, обично су далеко мекше, префињеније и готово редовно обло извијене. Вертикалне и хоризонталне површине орнамената које служе као оквири, или које издвајају поједине ограничене делове двери, најчешће су компоноване од неколико мотива: на сноп преплета релативно оштријег лома, надовезује се преплет изразито облих завоја. Уз то, на делима ове групе јављају се уз преплет и флорални мотиви: пупољци, листови, па и цветови. И они су увек меко резани, и делују једноставно и ненаметљиво.

Најзад, подела двери на поједине декоративне површине често је специфична и особена.

Мајстори ове школе траже своја решења и не прихватају као целине схватања мајстора из суседних школа — било прилепско-слепчанске, било пећке.

Сем двери није нам позната ниједна друга врста дуборезних објеката, која би се са сигурношћу могла везати за њихово стварање, (сем можда, уз резерву — кучевишки иконостас).

У дну двери по хоризонталама, као база, најчешће се јавља флорални мотив у који је гдекад укомпонован и мотив птице (Призрен). Над овом хоризонталном приземном траком постављен је јединствен велики мотив компликованијег преплета у квадратној површини, која је пресечена дијагоналама. Над овим мотивом, који се у дуборезу двери ове групе истиче као један од основних, постављена је и опет хоризонтална декоративна трака, која издваја овај дуборезни мотив од сликане представе Благовести, која је најчешће укомпонована у површине које прате облик двери, а само по изузетку појављују се фигуре Благовести под луком, који никад не почива на стубовима (двери из Водна). Ивице двери наглашене су развијеним комбинованим преплетом који уоквирава углавном само сликане површине, а гдекад и главни дуборезни мотив двери.

Ниједан наш резбар није показао толико осећања за старе мотиве, њихову вредност и изражајне могућности као мајстор двери из цркве Светог Ђорђа у Призрену (*Табла* XXXIII). Преплет који тече са спољних страна двери и испод икона Благовести више дугује моравској пластици него сувременој рукописној орнаментици.[1] Он је несумњиво настао под утицајем орнамената сличних оним на прозорима у Руденици или Велућу. И тамо се појављује наизменично везивање преплета на бази ромба, и преплета на бази меко

[1] *Св. Радојчић*, Старе српске минијатуре, Таб. XLII.

увијених трака које сугерирају украс кружне основе. Повремено се међу тракама преплета јави било мањи стилизовани лист, било цвет или пупољак. На призренским дверима је преплет који тече унутрашњом ивицом и лучним делом једног и другог крила двери састављен од карактеристичног везивања и уплитања врежа, које стварају наизменично уплетене ромбове и елипсе. — У дну двери, у стилизованом флоралном мотиву, који је неосетно подређен геометријској схеми, налазе се укомпоноване дводимензионалне представе птица слично као и на западној розети Наупаре. Као главни дуборезни мотив доњег дела двери јавља се преплет организован око квадрата са уписаним двојним дијагоналама, који у центру, на пресеку дијагонала ствара као централни мотив-у круг уплетен четворолисни цвет. Међу преплетеним тракама на одређеним одстојањима према централном мотиву јављају се стилизовани тролисни цветови. Мотив је несумњиво под утицајем заставица у рукописима. И по иконографији, и по стилу икона, као и по дуборезу двери се могу са сигурношћу датирати у другу половину XVI века.

Истом уметнику, вероватно, припадају и двери из Велике Хоче, из цркве Светог Јована (*Табла* XXXIV; *Табла* XXXV, *а* и *б*), а можда и друге фрагментоване двери из Велике Хоче, из цркве Светог Луке, које се сада чувају у цркви Светог Николе у Великој Хочи (*Табла* XXXVI). Обоје ове двери су настале око 1576—77. године када је сликан иконостас цркве Светог Јована[2]. По схватању декора, орнаментици, стилу, техничкој обради ове двери су блиске призренским, специјално оне из цркве Светог Јована, које су скоро идентичне призренским. Оштећене двери из цркве светог Луке нешто су једноставније. Бочни преплет им је скромнији, сведенији а немају ни две хоризонталне дуборезне траке изнад и испод главног дуборезног мотива са квадратом пресеченим дијагоналама. Уз то, на њима се јавља у врху, испод оквирног преплета и сликане површине двери, стилизован флорални мотив — јасно сећање на решења дуборезних мајстора пећке школе.

Мајстору призренских двери можда би се могле приписати и двери из цркве светог Спаса у Скопљу.[3] (*Табла* XXXVII, а и б). И оне имају карактеристични преплет уплетених врежа које стварају наизменично ромбове и елипсе. Овај мотив иде скоро целом дужином спољних ивица двери, сем око орнамента у дну — у који се претапа, као и дуж преклопа двери поред икона Благовести, до главног квадратног мотива. Централни дуборезни мотив у доњем делу двери идентичан је са призренским. У дну, у приземном делу двери, бочни преплет се грана задржавајући своје основне геометријске елементе: елипсе и ромбове. На саставцима оних врежа које се преплићу у ромбове постављени су петочлани цветови који попуњавају празне просторе. Слично су конципиране и многе заставице, само је на овим дуборезним орнаментима геометријска схема организованија.

Двери из сеоске цркве у селу Водну, сада у Археолошком музеју у Скопљу, припадају свакако истој радионици (*Табла* XXXII, а). Оне су задржале на спољним странама лепи компликовани преплет призренских двери, као и онај једноставнији на лучним завршецима двери. На њима је поновљен и карактеристични стилизовани флорални орнаменат који се налази у лучном простору изнад ликова арханђела и Богородице, а који носи сећања на флоралне орнаменте постављене на истом месту на дверима пећке школе. Разлике се јављају у друкчијем решењу простора за иконе[4]. На овим дверима њима је дато највише места. Фигуре се налазе под луцима, али који се не ослањају на стубове. По изузетку, сликане површине иду до самих преклопа двери, који уопште није резан. Исто тако флорални мотив који се код призренских двери налази у приземној зони, овде је пребачен под саме иконе, а третиран је слободније, а у извесној мери и оригинално.

Старе двери из манастира Прохора Пчињског као да су једна млађа творевина ове групе дуборезних дела (*Табла* XXXVIII, а и б). Настале су 1608—9. године[5]. У

[2] *Ђ. Бошковић*, Археолошке белешке из Метохије и Прекорупја, Старинар VIII—IX, 1933, 271.

[3] Св. Радојчић их датира у XVI век. Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, стр. 70.

[4] Иконе Благовести пресликао је 1832. године зограф Крста. Његов запис гласи: Рѹкою креста зѡграфа ѡт Белесъ 1832;

[5] Св. Радојчић даје само годину, али не и име мајстора (наведено дело, стр. 71).

целој овој групи објеката оне су једине датиране и један су од ретких дуборезних предмета коме се зна творац бар по имену — мајстор Стефан.

На овим дверима дуборез се раширио на рачун икона — потиснувши ове у горњи део двери. Али је зато цео тај горњи простор, неспретних сразмера посвећен иконама. Иконе уоквирава са три стране само мали — танак (45 mm), релативно једноставан преплет, а на четвртој страни, при дну, налази се, за скопско-призренску групу карактеристични хоризонтални мотив састављен од испреплетаних ромбова и елипса. И остали доњи делови дуборезне декорације понављају уобичајени декоративни репертоар двери скопско-призренске групе. У дну двери, у приземном делу налази се решеткаст мотив у чијем се сваком ромбу јавља стилизовани цвет — орнаменат сасвим сличан оним на бројним представама текстила на нашим фрескама, специјално на портретима, а који се јавља и на декоративним тканинама (завесама, прекривачима одра и сл.).

Натпис резбара и сликара налази се исписан на празним тракама испод представе Благовести и јако је истрвен. Чита се само: + изволенниемь [ѡц]а и [поспѣ]шение[мь с]ина и с[ьврь]шеннемь стаго дꙋха писа се сии ... стефань ва лето ҂З ҎЅІ.

Испред имена, вероватно уметника Стефана, натпис се није могао читати. Целе двери, а специјално иконе и натпис, јако су потамнели. Када се очисти композиција Благовести мораће се извршити упоређење између ње и сликаних представа Христа, Богородице и Јована са великог Распећа из Грачанице, које је по запису сликао и резао јеромонах кир-Стефан 1626. године (*Табла* XXXIX), чији је резани натпис објавио Св. Радојчић[6]. Поређење дубореза не даје коначно решење. Велика Распећа над иконостасима имају своје засебне принципе избора и примене орнамената, прилично устаљене, са типичном применом стилизоване палмете која се завршава шишарком. На грачаничком Распећу један једини детаљ указује евентуално на могућност да се већ сада вежу ова два уметничка дела. То је релативно богато коришћење мотива дводимензионалног преплета, који се иначе веома ретко појављује на нашим великим крстовима. Преплет је коришћен као унутрашњи оквир све три иконе Распећа. С друге стране, други неуобичајени мотив на дуборезу овог Распећа, — појава врло лепог, реално и меко обрађеног цвета нарциса, и нешто мање успеле шестолисне ружице, немају никакве везе са сувим стилизованим флоралним мотивима на дну двери. Додуше, уметник је могао много да научи у току протеклих безмало двадесет година. Једно је сигурно — да се овај грачанички крст не везује ни за једно сачувано старије Распеће пећке школе, ни оно из Дечана, ни оно из Мораче, ни оно из Дубочице. Према томе, може се претпоставити да би се ново решење које је применио јеромонах Стефан могло везати за изгубљене споменике, друге дуборезне групе. Међутим, морам додати да ни старија позната Распећа прилепско-слепчанске школе, — она из Слепче и из Николе Топличког код Жвања, немају везе са грачаничким великим крстом, јер она доследно настављају традицију полошког Распећа, те би се могло претпоставити да је грачаничко Распеће лична креација јеромонаха Стефана. Уколико је то иста личност са творцем двери из Прохора Пчињског, његов успон као уметника изгледа огроман и кад је у питању сликани део, и кад је у питању дуборез. — О ликовним квалитетима икона Благовести на овим дверима засад је тешко ма шта одређеније рећи. Оне су сувише утонуле у прљавштину. Оно што се више наслућује него види, не може се мерити са заиста лепим ликовним квалитетима грачаничког Распећа, где се јеромонах Стефан појављује као мајстор који, што је ретко у то време, релативно добро влада и колоритом и формом. Што се дубореза тиче, уметничке разлике су сличне, и евентуални лични напредак огроман. Док су двери последњи одсјај стварања једне школе, где рутина добрим делом замењује креацију, грачанички крст је уметничко дело на коме се појављују и нова тражења у дуборезу. Реалне представе нарциса прилично су ретке у нашем стварању тога времена — и представљају, макар и у детаљу, тражења на сасвим новом путу.

[6] *Св. Радојчић*, Грачаница, Хришћанско дело, година IV, бр. 1, Скопље 1938, стр. 27.

2. ПЕЋКА ШКОЛА XVI И XVII ВЕКА

а) ДУБОРЕЗ XVI ВЕКА

Као ни код прилепско-слепчанских дела, ни у дуборезу пећке школе немамо објеката из прве фазе њеног стварања, нити сачуваних евентуалних средњевековних објеката који су им могли служити као узор. Међутим, док би се за двери из Варошки, па донекле и за оне из Трескавца могло ипак рећи да бар донекле представљају дела на којима се још нису сасвим исцртале све особине каснијег стварања, које ће доживети свој пуни процват пред крај прве половине XVI века, дотле се дуборезни предмети пећке школе појављују, по данашњем нашем знању, одједном — средином XVI века, са потпуно формираном ликовном концепцијом, и у погледу распореда површина, односа дубореза према иконопису, и у погледу избора мотива и њихове уметничке обраде.

За разлику од изразито линеарне декорације прилепско-слепчанске школе, на дуборезним објектима пећке школе осећа се извесна тежња за пластичном обрадом, специјално флоралних мотива. С друге стране, у пећкој дуборезној школи не постоје религиозне и профане представе, сем сасвим изузетно, — и тада су само споредни детаљи (двери из Пећи, морачко Распеће, благовештенско Распеће). Док у прилепско-слепчанској школи уметници инсистирају на преплету у низу богатих комбинација, где је флорални орнаменат, кад га има, изгубљен у компликованим преплетима, резбари пећке школе користе само чист једноставан преплет, и то само на оквиру двери, а инсистирају на флоралном орнаменту. Било да је он дат са тенденцијом реалистичне представе било да је, више или мање, стилизован, — флорални мотив код пећких мајстора никад се не преплиће са преплетом. Флоралних мотива је мало. Главни међу њима представља дупли, крупни цвет, више или мање стилизован, округао или четвртаст, преузет из камене пластике касноромапског стварања, из пластике сличне дечанској. Сам мотив је одавно познат, нарочито је радо коришћен у етрурском стварању[1], има га на ранохришћанским делима, а врло је чест у романској скулптури. У декоративној пластици манастира Дечана он се појављује у декорацији фасаде, прозора и врата, као главни украс владарског дечанског престола[2]. Овај флорални орнаменат скоро је редовно главни украс квадратног или правоугаоног простора доњег дела двери ове школе и налази се готово редовно испод икона. Он је без изузетка оштро сечен, прецизно цртан, јасно компонован и има релативно наглашене облике. Обично су нешто реалистичније дате представе гранчица и цветова другог флоралног мотива пећке школе, који се често ставља у дну поред сликаног лика Богородице, и у лучном делу двери изнад сликаних ликова Богородице и Арханђела, увек у простору одређеном за иконе. Специјално је далеко мекша у обради и реалистичнија гранчица са цветовима поред Богородице. Преплет који уоквирава двери, — иконе и флорални мотив у доњој партији, редовно је обичан решеткаст преплет, шири или ужи, сасвим једно-

[1] *Kurt Phister*, Die Etrusker, München 1940, сл. на стр. 125.
[2] *Ђ. Бошковић*, Манастир Дечани, т. I, Београд 1941, сл. 88, таб. XIV и XLI, сл. 2 и таб. XVIII.

ставан, и без икаквих мешања линија, убацивања нових мотива и увођења флоралних орнамената. Никад нема завршетака у облику листа или цвета, никад се лист или цвет не појављују међу преплетом, као по нашим и византијским заставицама, а добрим делом и на пластичној декорацији моравске школе. Овако чист преплет, као орнаменат познат је у далматинском стварању ранијег времена — до XI века, где се са минималним изузетком само тако и користи. Чврст оквир од дебелог тордираног ужета, који готово редовно уоквирава двери, везује целину и појачава њихов пластични ефекат. Он је једини орнаменат који је можда преузет и из репертоара пластичне декорације моравске школе, где се веома радо и готово доследно користи као оквир за прозоре (специјално у једном делу споменика: Руденици, Љубостињи, Каленићу). Међутим, он се налази и раније, на нашим споменицима из почетка XIV века, и то у самој Пећи (на цркви свете Богородице), и у Дечанима. Према томе, све елементе за ново стварање у дуборезу могли су наћи пећки резбари XVI века на споменицима Пећи и његове непосредне околине. Но поред све привлачности ове једноставне претпоставке, један елеменат на овом дуборезу упозорава на опрезност. Гранчица са цветовима, која се на ранијим дверима ове школе налази у углу, доле поред Богородице, несумњиво је заузела место вазе са цвећем, мотива тако омиљеног на Западу, и индицира бар известан утицај западног стварања и могућност да има и других позајмица директно одатле. Питање је само да ли је овај утицај долазио из Далмације, специјално преко мајстора дубровачких и которских сличних Матку и Франу Миловићима или Вицку Ловрину, који су понекад радили и на православним црквама[3], као и у католичким црквама дубоко у залеђу[4], а чије је сликарство било великим делом још увек ослоњено на стара византијска схватања, код којих је учио сликање чак и понеки православни калуђер[5], или — из тзв. итало-критског стварања. Наиме у Венецији у цркви San Gorgio dei Greci налази се икона светог Мине са сценама из живота свечева, рад Емануела Лампарда, сликара краја XVI и почетка XVII века[6]. У горњој сцени десно, представљено је чудесно исцељење болесника у цркви светог Мине, пред дуборезним, отприлике савременим иконостасом (*Табла* XLI, а). Занимљиво је да његове парапетне плоче имају сличан флорални мотив, на сличан начин и схваћен и употребљен, као и крупни, двоструки цвет у доњим партијама пећких двери друге половине XVI века, те су наши мајстори могли можда видети и слична савремена решења баш у дуборезу — и у понеким православним црквама Балкана.

У сваком случају, било да је ово схватање дошло преко уметника формираних у далматинским, дубровачким и которским радионицама, било преко итало-критског стварања, или директним угледањем на ранија романизирајућа дела у околини Пећи, и у Дечанима нарочито, једно стоји — да су они који су стварали ове нове целине знали шта су хтели: и да обнове и освеже старо стварање и да се не удаље ни од старих целина, ни од старог стила. У дуборезу су одабрани мирни орнаменти, да декорација целином не испада из оквира средине. У том погледу специјално је карактеристично да није уведен ни један детаљ из позне кићене готике, која је чак и тада доминирала у пластичној декорацији Далмације и Венеције. — Инсистирало се на мотивима који су већ били раније познати у нашем стварању — и до краја се брижљиво бдело да ни нова целина, ни детаљ на њој, не одскачу од старих целина у које су се укључивали; да ништа не омета потпуно хармонију унутрашње декорације цркве, где је све било подређено једној стилски јасној и јединственој концепцији.

[3] Вицко Ловрин склопио је 1510. године уговор са требињским калуђером Матејом да слика на грчки начин цркву манастира Тврдоша (*V. Ćorović,* Die herzegowinischen Klöster, Beilagen Wissenschaftliche Mitteilungen XII, Wien 1916, стр. 20; и *Јорјо Тадић,* Грађа о сликарској школи у Дубровнику од XIII до XVI века, том II, Српска академија наука, Грађа, књ. IV, Београд 1952, стр. 39, бр. 838.

[4] Стјепан Угриновић сликао је 1487. године једну велику олтарску палу за цркву Светог Петра у Трепчи (*Јорјо Тадић,* нав. дело, књ. II, стр. 305, бр. 635).

[5] Требињски калуђер Марко Стефановић учио је 1501. и 1502. године сликање код Матка Миловића (*Јорјо Тадић,* нав. дело, том II стр. 4—5, бр. 758.)

[6] *Angel Prokopiou,* La peinture réligieuse dans les iles ioniennes pendent le XVIII[e] siècle, Paris 1939, стр. 21, 27, 35.

У погледу општег схватања целине двери и њихове декорације, распореда иконописа и дубореза специјално, двери пећке школе XVI века везују се за наше раније стварање. Композиција Благовести једини је садржај двери. Она је и даље сасвимједноставна, задржала се само на две главне фигуре Благовести. Још нису уведени ликови пророка, само се на пећким Антонијевим дверима, сасвим у врху лучног простора, налазе минијатурне резане представе анђела, птице и мала иконица. Самом иконопису дато је доста места. Иконе заузимају увек главни део двери и далеко највише простора, а дуборез је само њихов оквир. На објектима XVI века у пећкој школи никад се дуборез не развија на рачун иконописа, никад се чак и не изједначује са њим. Он остаје до краја само оквир, врло ефектно и брижљиво обрађен, али доследно подређен иконама. Тек у другој половини XVII века дуборез се развија на рачун иконописа.

На жалост, највећи део старих двери је „освежаван" и обнављан, и том приликом готово редовно старе иконе су премазане тако да је тешко до краја пратити некадашњу целину.

Далеко више података имамо о уметницима ове школе, и то од самог почетка, него о оним из прилепско-слепчанског стварања, али и то је мало. Пећка школа се, како изгледа, формирала у самој Пећи и подржавана је била од највећих великодостојника Пећке патријаршије. На дверима из Грачанице, које су најстарији датирани објекат ове школе (резане су 1564. године), помиње се, како изгледа, грачанички митрополит Дионисије. Из оштећеног натписа није јасно каква је била улога Дионисија у њиховом стварању. Да ли се он помиње као архијереј чијој су резиденцији ове двери припадале, или као ктитор, или чак и као уметник. И та претпоставка не би била сасвим неприхватљива, јер по натпису на пећким дверима знамо да је један високи црквени великодостојник, херцеговачки митрополит Антоније, рођак баш митрополита Дионисија и братанац патријарха Макарија — будући други патријарх обновљене Пећке патријаршије, био уметник — и резбар и иконописац. Не само као творац пећких двери — једног од најлепших дуборезних дела XVI века — већ по фрагментарно очуваним подацима уопште, изгледа да је херцеговачки митрополит Антоније одиграо значајну улогу у обнављању нашег уметничког стварања одмах после васпостављања Пећке патријаршије. — Он је резао и сликао пећке двери, врло лако могуће и дечанске. Он је обнављао Грачаницу. Затворио је некадашњу отворену припрату и дао живописати нове површине[7]. Са пећким патријархом Макаријем и грачаничким митрополитом Дионисијем, он је обнављао и Бању Прибојску и дао да се поново живопише њена припрата[8]. Тешко је у овом последњем заједничком послу одредити улоге појединаца, али је логично претпоставити да је Антоније, као можда једини уметник међу тројицом ктитора, имао највише удела у њеној декорацији, ако ничим другим, оно својим прецизно израженим жељама. Није случајна ни друга чињеница. Живопис припрате Бање Прибојске несумњиво је онај наш живопис XVI века у коме се најјаче осећају везе са стварањем дубровачким и которским, онако исто као што се на дверима из Пећи, Антонијевом делу — то највише осећа у нашем дуборезбарству XVI века. Ова сличност на делима различите намене може се објаснити и концепцијом о уметности и жељама истога ктитора. Као херцеговачки митрополит, Антоније је имао прилике да се упозна са делима дубровачке школе, и са Тврдошем и његовим живописом, и читавим низом сличних дела. Ово ново сликарство имало је квалитета, а било је веома блиско старијем стварању, па се могло примити без неповерења. У прилог оваквог тумачења иде и чињеница да се дела слична Бањи Прибојској и дверима из Пећи и Дечана не понављају касније, да се овај директан утицај которско-дубровачки јавља у кратком времену, на мало објеката и да се ти објекти, кад су из XVI века, везују међу собом Антонијевим именом.

Двери које и данас служе у цркви манастира Грачанице, најстарији датирани објекат ове школе, на жалост су грубо рестауриране (*Табла* XL). Благовести су поново

[7] *Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 688 и 6350.

[8] *Др Рад. Грујић*, Фреска патријарха Макарија како уступа престо своме наследнику Антонију, Гласник Скопског научног друштва, књ. XII, Скопље 1933, стр. 274 и 277.

насликане средином XIX века. Том приликом је неспретни молер „освежио" и боје и позлату дубореза и сасвим забрљао натпис који је резан око оба флорална орнамента у доњим партијама оба крила двери. Овај натпис са доста лигатура, који уоквирава релативно пластични флорални орнаменат, врло је успело декоративно решење и штета је што оно данас не само што не долази до пуног израза, већ се и губи у грубим премазима и неукусним бојама. Од њега се дају делимично читати само фрагменти: + Изволѣнием ѡца ... и господина [п]а[т]р[і]арха кѵрь мака[рі]а] ... сіе стіе двѣри ... вѣлико ... авиль грешни дишнисіе ... вь лѣто ҂З О҃ Е҃.

Ове најстарије двери пећке школе из времена турске окупације имају и најнаглашенију композицију Благовести. Не само да је она добила највише простора већ су и флорални орнаменти, и онај изнад Благовести, и нарочито онај поред ногу анђела и Богородице и мањи, и мање наглашени него на осталим дверима пећке школе XVI века. Они су и више подређени иконопису. Мањи је правоугаони орнаменат у доњој партији двери. Он је и нешто друкчији: двоструки цвет се налази у центру и сасвим је низак. Цвет састављен од дугих, повијених листова, мало завијених на крајевима, нешто је рељефнији. Јединствен је у нашем дуборезу и неће се више никад поновити. Решеткасти преплет који иде око двери и који дели иконе од орнамената у доњем делу двери, сасвим је једноставан, само је неједнаке ширине. Чврста тордирана пантљика завршава дело. Њом је уметник у горњим лучним партијама заменио и употребу малих стубића.

Ове двери су осетно више од старијих средњевековних двери, као и сувремених двери прилепско-слепчанске школе (1,51 cm), али су знатно ниже од пећких и дечанских.

Пећке двери, које је резао и сликао херцеговачки митрополит Антоније (*Табла* XLII), највише су наше двери (1,86 cm). У бити, на њима се понавља иста схема грачаничких двери, само што је доњи део са орнаментом добио више простора и логични, чврсти квадратни мотив у средини, са релативно пластично обрађеним цветом, који учвршћује целину. И око њега тече као и на грачаничким дверима, лепи резани натпис са много лигатура, који делује као орнаменат, стварајући мотиву „паспарту", прелазни рам, ка главном оквиру — преплету (*Табла* XLI, б). Више је дубореза и у лучном простору изнад Благовести. Ту се, осим великог, округлог, двоструког цвета који је добивен везивањем оштро стилизованих латица, појављује и стара оријентална стилизација палмете, каква се користи у дуборезу на нашим великим крстовима, али у варијанти са пластичном шишарком на врху. — Сасвим у врху лучног простора налази се минијатурна дуборезна фигура анђела и птице (десно) и иконице (лево).

На грачаничким дверима нелогично је стављен мали флорални мотив, који је убачен на простор где су насликане иконе, при дну, и поред арханђела и поред Богородице. Антоније га на пећким дверима ставља само поред Богородице, али му даје далеко више простора и значаја. На пећким дверима јасно замењује вазу са цвећем са низа композиција Благовести на Западу. Што је занимљиво и важно, овде се први пут у нашем дуборезу појављују реалне представе и цвета и листа. Лист руже на овом детаљу, по својој обради јединствен је у нашој релативно ранијој скулптури у дрвету, као што је јединствен и крст изнад центра двери украшен флоралним орнаментима релативно слободним.

На овим стварно монументалним дверима мирни широки преплет појачава ефекат велике површине двери, а чврста дебела тордирана пантљика и њихову архитектонику. Место стубића, над горњим лучним делом налазио се већи флорални мотив са два савијена листа.

На жалост, саме иконе Благовести које је Антоније сликао потпуно су премазане па се не може ништа одређеније рећи о њему као сликару, ни о потпуном ефекту ове целине коју је он створио употребљавајући елементе и архитектонске вредности, пластичну декорацију и иконопис. А то би било важно. Јер и овако окрњене као уметничко дело, без своје потпуне изражајне снаге, пећке двери су дело зрелог уметника који је умео да извуче ефекте из свих детаља и који је осећао вредности и површине, и пластике, а свакако и боје. Из натписа је јасно да је Антоније заиста лично радио ове двери, али оне на жалост нису прецизно датиране. Већ публиковани занимљиви натпис гласи: + повелѣ-

ниемь прѣwсвещенаго патриiарха кvрь макарiа срьбскаго wбьщаго wца и оучителia вьсѣхь срьбскыхь и поморьскыхь земль, азь смѣрены митропwлить херцѣговьскы кvрь аньтоние градихь сние сти двери позлатих и вьобразих и приложих стѣи велыцѣи цркви пѣки на славѕ гу бу iс хр и прѣчистѣи его матере вь помѣнь св[он] и вьсѣх правовѣрных сьродник наших. И кто прочьти сiа тако да рѣчет бь да их прости[9].

Но иако двери нису датиране, приближан датум се може одредити. Сигурно је да су оне настале у раздобљу између 1557. године — када је Макарије постао патријарх — и октобра-новембра 1571. године када се одрекао патријаршијског престола[10]. — Ближе одређивање датума већ је хипотетично. Не знамо, на жалост, када је Антоније постао херцеговачки митрополит, — вероватно је то било после 1557. године. Једино што знамо о Антонију као херцеговачком митрополиту то су чињенице да је обнављао Грачаницу и учествовао у обнављању Бање Прибојске. Оба рада падају приближно у исто време: око 1570—1571. године, — што би дозволило претпоставку да је митрополит Антоније у то доба дуже времена пребивао ван своје епархије, вероватно помажући своме рођаку патријарху Макарију и припремајући се за нови положај, — те је највероватније да су и двери настале у то време, тј. око 1570/71 године.

Његово ће дело бити вероватно и дечанске двери (*Табла* XLIII). Чини се да су оне и старије од пећких. На то указује на првом месту једна чињеница: необична висина двери, јер су и оне као и пећке високе 1,86 cm. У огромном простору Дечана оне су сразмерне и логичне; међутим, оне су несумњиво и превелике и претешке у свакој од пећких цркава (јер се не зна у којој су се пећкој цркви ове двери налазиле). Оне су логично конципиране за сразмере Дечана, а механички су пренете у Пећ. — Да су дечанске двери прве настале индицира можда и неоспорна веза декорације ових двери са извесним деловима дечанске камене пластике[11].

Дечанске двери одговарају скоро дословно Антонијевим пећким дверима. Само што оне немају резаног натписа око флоралног мотива у доњем делу двери и што немају расцветалу гранчицу поред ногу Богородичиних и малу иконицу у врху левог крила двери. На њима се очувао, мада оштећен и потамнео, стари иконопис. Пре дефинитивне обраде овог дела требало би очистити композицију Благовести. У иконографском погледу на њима је најзанимљивији детаљ — дрвена справа коју држи Богородица, на којој је намотан конац. Она се веома ретко појављује, а налази се, — једини пут у нашем старијем живопису, у Пећи, — у цркви светог Димитрија, што и опет указује на директне позајмице са старијих споменика у Пећи и околини.

Занимљиво је да су ове двери, јединствене у нашем стварању, сликане и са задње стране. Тамо се, на целој површини, налазе само две велике фигуре: светог Николе и Стефана Дечанског. Уколико су и оне Антонијев рад, (а немају у данашњем стању много ликовних сродности са композицијом Благовести), оне показују несумњиву везу са дубровачким стварањем, но које је транспоновано у упрошћеном виду, сасвим сувим колоритом.

Крајем XVI века, 1594. године, сликан је и резан и велики дечански крст (*Табла* XLIV), несумњиво наше најбоље монументално дело XVI века (висок је око 4 m, а широк 2,40 m). На жалост, за њега се не зна ни ко га је сликао, ни ко га је резао, а и иконопис и дуборез показују уметника ретког знања и вредности, какавог не видимо међу досад познатим уметницима тога доба. Лонгин, који је највише знао, живео је још у то време, чак и сликао у самим Дечанима, али баш његова последња очувана икона (Зо-

[9] *Вл. Ћоровић*, Епиграфски прилози, Југословенски филолог, књ. V, Београд 1925—26, стр. 195—202; *Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 6358.

[10] У једном запису на хиландарској књизи забележено је 17. децембра 1571. године да Србија има два патријарха. (Споменик Српске краљ. академије, књ. III, стр. 199). Ова предаја патријаршијског положаја насликана је у припрати Бање Прибојске. То је једна од најзанимљивијих историјских композиција турског периода. (Ср. слику код Рад. Грујића, нав. дело на стр. 273).

[11] *Ђ. Бошковић*, Манастир Дечани, таб. XLI, 2, таб. XLIII.

сима и Марија Египћанка из исте, 1594. године) показује опадање квалитета, сувљи цртеж упрошћен колорит, — док је иконопис на Распећу јачи него његове раније најбоље ствари, далеко продубљенији и рафиниранији. Међутим, ипак треба подвући једну чињеницу: на стеновитим падинама Голготе налазе се утиснути кругови, — то је карактеристична Лонгинов манир при обради стеновитих пејзажа, — те се Лонгиново ауторство не сме одбацити без нових истраживања и испитивања.

На крсту има више записа[12], јер је његову израду платио већи број приложника. Сам крст са Распећем изгледа да је колективни прилог манастирског братства и пастве, док су бочне иконе платили поједини призренски грађани. Помињање призренског владике Михаила као начелника дела није сасвим јасно; најпре ће бити да је он са уметником склопио уговор и том приликом и фиксирао све жеље у коме правцу и како треба дело да се обради.

Главни натпис, писан црним словима на злату, налази се у подножју крста, испод композиције Оплакивања, и на бочним гредицама. Са стране је дато само: лево, **прилогъ**, а десно **христиanскы**. На доњој греди читају се добро слова у главном реду, док је горњи део са лигатурама и акцентима, пропао. + **сїи ч[с]тны кр[с]тъ сагради се въ [теш]ка и прискръбьна врѣмена при прѣωс[ве]щеном патрїарсе пѣкском кур Їωану, трудомь їгумена съ братиами.**

Лево и десно од Оплакивања, на узаним гредицама које подражавају репове змајева, налази се лево: **лѣт**, десно **ꙁ̃ р̃ е̃.**

На самом крсту, у подножју Голготе, на зеленом брегу изнад пећине са Адамовом главом, пише белим словима: + **начелникь делу сему стеишы влка призренскы Михаиль сь игуменіи и сь братїамї и сь хтиторы вѣчнаа имь памет.**

Испод иконе Благовести, десно, на зеленом позађу, при дну, налази се запис писан окер словима: + **си ωбраз приложи андреица**; а испод иконе Јована Богослова је запис: + **сїи ωбразь ωткупи х̅у̅ равь матѳеи груинь ωт Призрена сь вьсем харчем б̅ь̅ да прости сь всеми своими, аминь.**

Дечански крст обрађен је још увек као засебна целина. Он се не везује, ни иконописом ни дуборезом, нити за нешто старије, можда Антонијеве, двери, нити за савремени или скоро савремени иконопис и дуборез нове деисисне плоче. — Још не постоји дуборезни иконостас који је конципиран као једна целина и обрађен и у дуборезу и у иконопису као такав.

Као и у Полошком манастиру, и у Дечанима Распеће почива на потпуно стилизованим змајевима, који овде имају пужолику главу. Змајеви су третирани као држачи горњих партија самог крста и обеју бочних икона. Ове стилизоване представе змајева ивицом имају у профилу дате савијене стилизоване листове палме са дугим карактеристичним дршкама (*Табла* XLV, a). Ове релативно немирне линије су нова појава у нашем дуборезу. Инспирисане су несумњиво западним схватањем декора. Савијени листови у простору између змајева и иконе Оплакивања у том погледу су још карактеристичнији. — Завршни део змаја — држач икона, украшен је оштро стилизованим лишћем.

У центру, између змајева, у неправилном раму, под изломљеном аркадом налази се ванредна икона Оплакивања[13]. Рам њен има само опточену ниску и лако профилисани завршетак.

[12] Л. Мирковић их је публиковао први са мањим грешкама (Црквене старине из манастира Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице, Годишњак Музеја Јужне Србије I, Скопље 1941, стр. 110, сл. 7).

[13] Упоређење ове иконе са очуваним скоро истовременим хвостанским аером који је радио Лонгин, а који се сада чува у ризници Пећке патријаршије и на коме се налази представа Оплакивања, као да би одлучније демантовала могућност да је дечанско Распеће дело Лонгиново. Нису у питању само иконографски детаљи и распоред личности у композицији, мада се и то разликује, већ знање цртања и сликања и служење цртежом и бојом. Дечанско Распеће и Оплакивање изгледа да је дело далеко бољег уметника. Уколико би ипак било Лонгиново то би био врхунац његовог уметничког рада (Хвостански аер публиковао је Р. Грујић, Хвостански ἀήρ ,и нерешки θρῆνος, Старинар, III серија, књ. V, Београд 1930, стр. 12—19, таб. VI.

Са унутрашње стране цео крст је оивичен ниском зрнаца. Но то је углавном све што је остало од старе обичне концепције декорације Распећа. Крст је чак делимично и форму променио. Он се више не проширује једноставно на свим крајевима, већ се прво сузи скоро до врха оштрог угла, да се одмах затим прошири у осмострани простор чије су све стране делови лука. У овим проширеним деловима, у малим оквирима украшеним преплетом, налазе се симболи четворице еванђелиста. Са спољне стране цео крст је оивичен наизменичним представама малог цвета крина, и нешто већих и најзад сасвим великих цветова „дуплог крина"; цветови све три висине оштро су сечени. Овакав оквир налази се и на сликаном луку изнад монументалне композиције Деисиса у Кахрије џамији. Крајеви крста нарочито су богато украшени. Из седам углова осмоугаоног простора дижу се уобичајене стилизоване палмете које се завршавају шишарком, само што је њихова обрада на овом крсту богатија и са више покрета него на осталим савременим нашим Распећима. Овим детаљем дуборез се осетно приближује далматинском стварању. Мање мирна и уравнотежена стилизација, више покрета и немирних линија указују недвосмислено на свежу, нову, јачу инспирацију.

Четири цвета у четири пазуха крста подсећају на решења флоралних мотива на пећким дверима XVI века.

Бочне иконе дечанског Распећа имају исте само нешто мирније оквире са само две величине цветова, оштро сечених латица, који у врху, на лучном делу, прелазе у низ само малих стилизованих цветова крина. Иконе се налазе под сломљеним разуђеним луком, сличним на савременим готским иконама. Изнад обеју икона је полулопта окружена зракама. При дну се и ове иконе проширују у осмострани простор украшен споља малим стилизованим мирним орнаментом палмете са шишарком на врху, који маркира четири бочна угла саставка страна, а унутра цветом са рељефном средином при дну у центру — који је окружен са пет (на икони Богородице) и са три (на икони Јована Богослова) стилизована цвета.

Главни део орнамента, онај са бочних страна, са оштро сеченим латицама цветова, неоспорно је инспирисан доњим орнаментом на архитраву првобитног дечанског иконостаса[14]. Употребљавајући овај стари мотив у варијанти и понављајући га и на бочним иконама и на самом крсту — мајстор овог Распећа очигледно се трудио да уклопи свој крст у постојећу целину. Као што је успео и монументалне сразмере крста да изванредно усклади са огромним простором дечанским; као што је успео да уравнотежи до краја и ефекте богатог дубореза, и изражајну снагу одличног иконописа.

На жалост, од другог савременог великог крста пећке школе, рађеног од 1594—1596 за неку од четири пећке цркве, сачуван је био само доњи део (изгорео у пожару 1940. г.) — са стилизованим змајевима који су у дуборезу били решени готово на идентичан начин као и на дечанском крсту (*Табла* XLV, б). И код њих се појављује на местима главе прелаз у орнаменат пужа, и овде су змајеви обавијени у немирне стилизоване листове палмете резане у профилу, и овде се, на крају „репа", налази мотив оштро сеченог стилизованог лишћа. Појављује се исто и веома карактеристично лишће у профилу у празном простору између змајева — и централне иконе, на којој се овде јавља композиција нешто раширеног Деисиса са анђелима поред Христовог престола, ликовно слабија од дечанског Оплакивања. Но и поред све сличности између ова два дела чини се да их није резала иста рука, као што ни иконе на њима није сликао исти уметник. Дела су несумњиво изашла не само из исте школе већ вероватно и из исте радионице — али постоји разлика у квалитету мајстора који су их стварали.

Као што је дечански крст стваран да буде стављен на стару целину, тако је рађен и пећки. Појава деисисне композиције у подножју крста јасно индицира да је овај велики крст створен да би се ставио на стари иконостас који је имао само један ред престоних икона и није имао деисисну плочу. Јасно је да су промене на иконостасима управо у току.

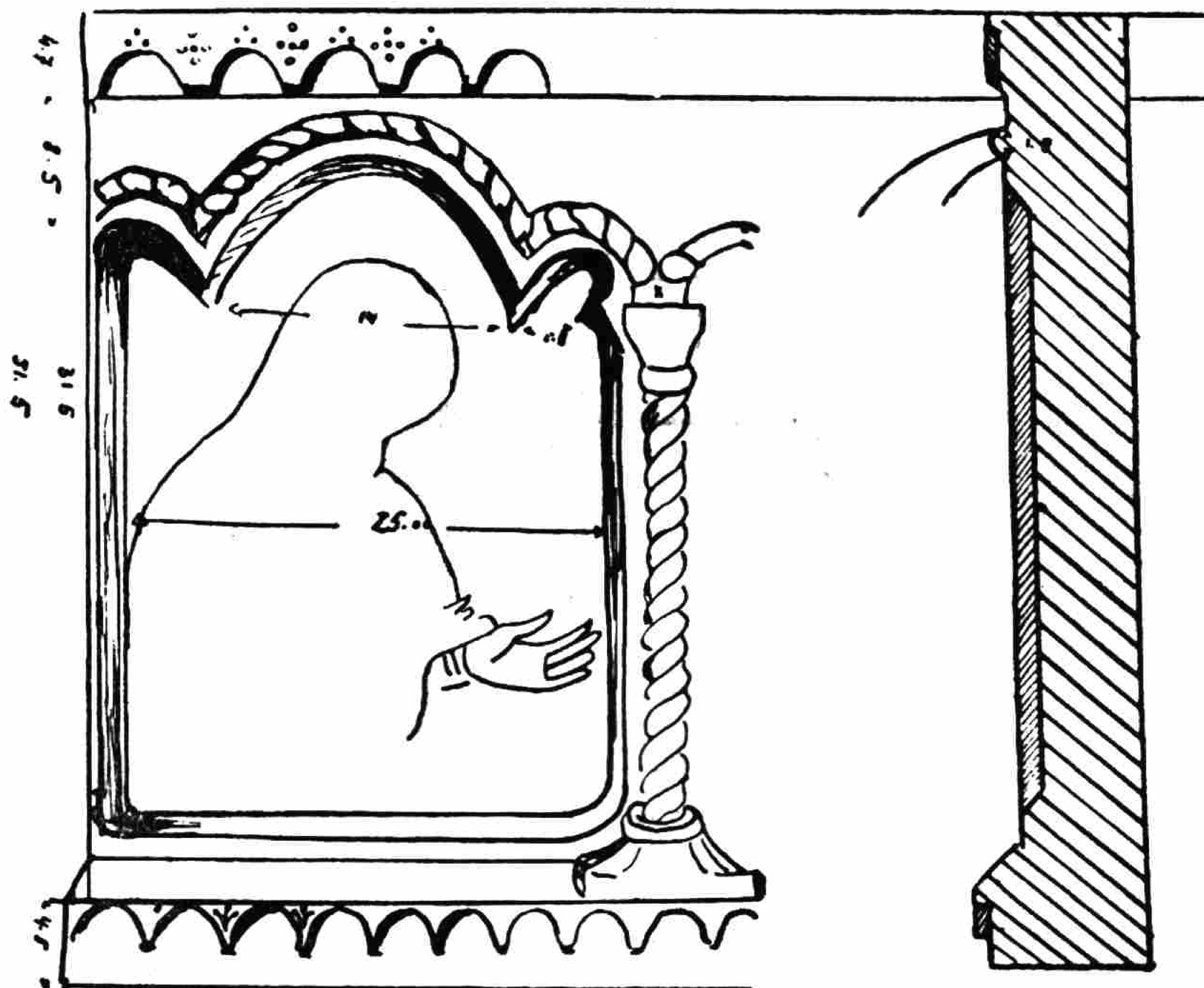
[14] *Ђ. Бошковић*, Манастир Дечани, сл. 88.

На крсту се налазе два натписа — један је на доњој греди под иконом, а други, писан тајним писмом, је лево, испод змаја.

Први је фрагментарно очуван: + сїи стыи и чтныи крсть сьгради се и пописа повѣленїемь прѣѡсщенннаго патрїарха пѣкскаго кѵр Ї[ѡанна]... ,З Р Е мсць сек, наче лѣт ,З Р Г.

Други је цео: + осоне ѵж зеоiѵiц з неоеѱозеоiщнеф внiелже ѵвхф [ле(?)ле нужнаы временна ѡ(?)т агарень безбожнiихь].

Два пећка записа у ствари дају редакцију главног дечанског, само што је у Пећи жаљење на зулуме и тешка времена извучено и написано тајном буквицом.



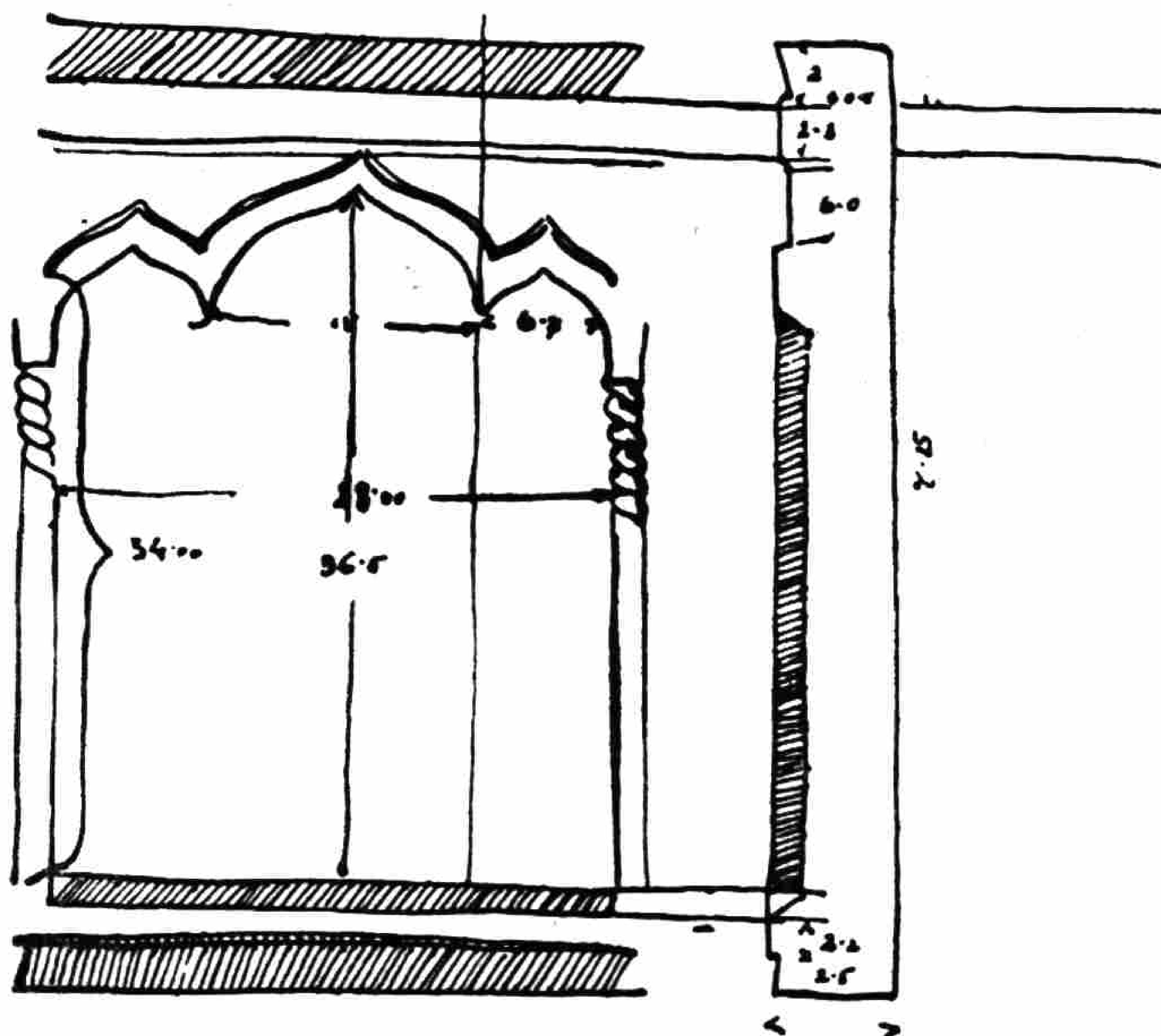
Сл. 12. *А.* и *Б.* Дечани. Деисисна плоча. Последње године XIV века. — Fig. 12. *A* et *B*. Dečani. La Déisis de l'iconostase. Dernières années du XVIième siècle.

На жалост, ни на једном ни на другом Распећу нема потписа уметника, — а нама баш недостају имена мајстора који су радили и за патријарха Јована, и у пећким радионицама тога времена.

Некако је у то време настала, вероватно последњих година XVI века, и деисисна дечанска плоча. Свакако је у пећкој школи најстарија очувана деисисна плоча на којој се појављује и дуборез (сл. 12). Њега нема много. Он се своди на ефекте дубоко сечених троделних лукова под којима се налазе фигуре. Троделни луци наглашени су тордираном масивном траком која се ослања на масивне тордиране стубове са јасно рељефно нагла-

шеним капителима и базама, који раздвајају иконе једну од друге. Испод и изнад реда икона налази се низ аркадица, које дискретном игром светлости и сенке уоквиравају и издвајају ову целину.

Ова се плоча својом орнаментиком не везује ни за двери, ни за крст, ни за стари иконостас. Она је стварана за себе и не уклапа се у целину. Тако да би на самом крају XVI века имали прве појаве великих делимично дуборезом украшених иконостаса, али који још увек нису били конципирани као једна целина, већ су се уклапали разни делови, који нису увек пратили исту мисао и исту концепцију.



Сл. 12. *В.*

На исти начин схваћен је и иконостас у манастиру Црној Реци, који је сликан и резан 1601. године. Од старог иконостаса, који делимично још служи, сачувале су се двери, деисисна плоча и велико Распеће над иконостасом, са обе бочне иконе. Престоне иконе су уништене. Двери су архаичне: на целој површини дата је само представа Благовести, само се у четвртастом пољу, у дну двери, налази сликани орнаменат као „постамент" за иконе. И сама композиција Благовести је архаична: насликане су само две главне фигуре, чак и без архитектуре у позађу. Једино их релативно велика висина (1,43 m) везује за савремено стварање. Деисисна плоча још није обрађена у дуборезу и задржала је старији облик једноставне плоче на којој је насликан Христос између Богородице и Претече и дванаесторице апостола. Сви су дати у попрсјима. Плоча је оштећена. Наиме, иконостас се не налази више на свом првобитном месту, он је нешто измештен напред, где је простор мањи, због два пиластра, па су одсечена три лика апостола од којих се два налазе сада у

Сарајеву[15]. И велико Распеће је једноставно, слично дечанском. Подножје крста има представе два слична стилизована змаја и њих обавијају исти велики стилизовани листови. Само се на овом иконостасу јавља једна новина, која ће се често понављати у XVII веку: у подножју крста, у простору између змајева, нема више иконе већ је и овај простор обрађен у дуборезу. У његовом централном делу налази се једна велика розета, а бочно су две мање. Розете су релативно слободно третиране и делују као велики цветови. Бочне иконе поред Распећа имају једноставан дуборезни оквир меко обрађен, без претераног коришћења сваког делића слободне површине.

На деисисној греди налази се стари натпис, једва читљив, са много лигатура, а забележени су слични подаци као и на дечанском и пећком: + изволенїемь ѡца и поспѣшѣние[мь] сна и саврошениемь стаго дха сїи божаствени кроть саградисмо вь лето. ҂з҃-тсу. р҃. и ѳ҃. мца марта к҃ днь при гнь игумну ѥромонаху ћенадиы са братїами и хтитори и тогда вїсть туга велика на хрстане при п[а]т[рї]а[р]ху кур їѡану, при мит[рополит]у кур силвестру, имь же нмь буди вечна памть аминь.

У целини узевши, овај иконостас манастира Црне Реке представља управо етапу у развоју иконостаса код нас на прелазу између XVI и XVII века. Као целина он је најближи дечанском иконостасу, но по извесним детаљима он је архаичнији од дечанског, док се другим детаљима већ везује за ново стварање почетком XVII века.

б) ДУБОРЕЗ XVII ВЕКА

Дуборез XVI века у пећкој школи не чини комплетну целину; док је концепција двери па и великих Распећа устаљена и дуборез прилагођен основном ставу — обрада целих дуборезних иконостаса још је у току. Већи број цркава има још увек једноставну деисисну плочу украшену само иконама (Црна Река, Студеница на пример). Само се на монументалном дечанском иконостасу јавља тежња да се и ова плоча украси дуборезом. Престоне иконе по правилу немају дуборезне оквире; оне имају још увек, као и средњевековне престоне иконе, само једноставни рам урезан у саму плочу иконе (ковчезец). Дуборез још није у пуном процвату. Тек у XVII веку, постепено, он добија све више места, све је богатији и све индивидуалнији. Са пуним процватом његовим јављају се и личне креације појединих уметника, које носе и одлике једне школе, али које имају и своје специфичне, индивидуалне карактеристике.

Први велики иконостас у коме дуборез долази до израза је онај у манастиру Морачи. Но ни тај иконостас, који је рађен годинама, као да није плод једне јединствене концепције (*Табла* XLVI). Као целина, иконостас није датиран. Датиран је велики дуборезни крст и низ престоних икона. Разни датуми показују да се на морачком иконостасу дуго радило и да је на том послу учествовао већи број мајстора. Међу њима у почетној фази на изради икона радио је и познати сликар поп-Страхиња[16], а у завршној и Ђорђе Митрофановић.

На престоној икони арханђела Михаила на којој је са стране представљено дванаест чуда арханђела, налази се запис: сїю икону патрнархь їѡаннь приложи, вь да прости вь лет[о] ҂з҃ р҃ и҃, индикто гї. Икона је значи дата цркви 1600. године. Те исте године рађена је и друга морачка престона икона Христова, на којој се налазе два записа, први, кратак — вь лѣто ҂з҃ р҃ и҃ — на мрком фону црном бојом, лево на престолу, а други, дужи, златом на цинобер јастучету под ногама Христовим — сїю икону писа страхи[нїа] ѡт мес[та] будимие.

[15] *Ђ. Мазалић*, Критска школа и њезини примјерци у Сарајеву, Гласник Земаљског музеја, Сарајево 1937, сл. 1.

[16] *Радивоје Љубинковић*, Стварање зографа Радула, Наше старине, Сарајево 1953, стр. 127, нап. 15.

Трећа престона икона — Богородице дело је Ђорђа Митрофановића, а рађена је знатно касније, скоро две деценије — 1616/17. године. На њој су записи на доњој ивици иконе: сїю иконоу оуписа вуданъ за своюу душу въ да га прости в лто ҂з РКЄ, и поред Богородичиног супеданеума: и при їгуменоу кур ма[к]арїу їеромонахоу [рѹк]а грѣшнаго гєѡ[ргїа] зуграфа ѿт мо[наст]ира Хилендара [простите] ме ѡци грѣшнаго чрьнца. Сам велики крст над иконостасом резан је и сликан пуних једанаест година (од 1596—1607)[17]. Запис се налази, као и обично, у подножју крста и писан је цинобер словима наизменично на тамнозеленом и отворенозеленом позађу и гласи: + изволени[є]мь ѡца и пос[пе]шением сына и савршен[и]ем стго дха сьи крсть часни поче се в л[ѣ]т[о] ҂з тису Р и Д мсц маи, сврши се в л[ѣ]т[о[҂з тису Р и ЄІ мсца авг[у]ста и кь тому вїсть хтиторь и настоатель ѿт почела до савршена србски господинь патриархь кур Ишань приложи ва Морачи бу и прѣчсти во чьсть и славу, аминь.

По очуваним натписима рађено је на морачком иконостасу, дуборезу и престоним иконама од 1596. године до 1617. Међутим, нису датиране врло добре двери и јако богата монументална деисисна плоча, која се несумњиво везује за велики крст над иконостасом. Рад на иконостасу у Морачи отегао се прилично дуго, с једне стране то је баш време тешких немира и буне војводе Грдана и патријарха Јована (тад пада и слом устанка и насилна смрт патријархова, очигледно, једног од главних ктитора), а с друге стране, то је једна од првих наших великих целина у новом схватању уређења унутрашње декорације цркава.

Морачки дуборезни крст китњастији је и богатији од дечанског и пећког. Змајеви су постали чврст постамент на коме се диже кићени крст. Они су изузетно схваћени, добили су и невелика крила. Стилизовани листови палме цртани у профилу овде су постали правилнији, и понављају се у одређеним размацима, покривају исту површину, но постали су мање пластични, а добили су обичну улогу орнамента у нашим декорацијама. Цео централни простор подножја где су у Дечанима и Пећи биле иконе, украшен је дуборезом — као у Црној Реци. Три мање розете око једне велике — постављене су на разне висине да се појача игра светлости и сенке. Флорални мотиви на избаченијим деловима обрађени су, међутим, релативно површински. Крст сав трепери у игри светлости и сенке. Мотива нема много; као и на дечанском крсту, низ оштро резаних стилизованих цветова, само исте висине, ивичи крст. Познати орнаменат стилизоване палмете са шишарком на врху наглашава све кракове крста. Само је на ову релативно једноставну целину мајстор морачког крста додао низ детаља, који су више или мање везани за сам крст. У ствари, најчешће они га једва додирују. Копље и сунђер, атрибути Христова страдања, једва се препознају јер су постављени не на обичне штапове већ на гранчице украшене низом повијених листова и гроздовима. На правилним одстојањима постављена су по два симетрична повијена листа и два грозда, а на врховима — сунђер и врх копља. Иза горњих пазуха крста налазе се две представе анђела, изрезане у дрвету као контуре, а иза доњих пазуха крста су исто тако изрезана два серафима. Споља, око кракова крста, додати су цветови који слободно стоје. — Бочне иконе имају сасвим необична решења; поред сразмерно јаких тордираних скоро стубића појављује се на одстојању вертикално постављени стилизовани мотив оштро сечене гранчице која се повија у наглашеном покрету, — свакако мотив под најјачим утицајем касноготског стварања далматинске пластике, — који се појавио на нашем дуборезу XVI и почетка XVII века. Саме иконе налазе се под луцима чврсто исцртаним и украшеним. Лево и десно од бочних икона, над деисисну плочу постављена су два дуборезна украса троугластог облика. На чврсту орнаментисану гредицу постављен је у ажурној техници дат флорални орнаменат потчињен троугаоној површини. Оно што је најнеобичније у овој целини то је, с једне стране, стално убацивање нових елемената, а са друге, непрестано остављање простора између мотива и наглашавање игре

[17] *Љ. Стојановић,* Стари српски записи и натписи, бр. 6514, штампан са неколико мањих грешака.

светлости и сенке. И ова идеја да се користи овако упадљиво игра светлости и сенки преузета је са Запада.

Изгледа готово сигурно да је у исто време, тј. између 1596—1607. године, резана и сликана и деисисна плоча; она је по замисли њенога творца требала да чини једну целину са Распећем. То доказује на првом месту распоред маса, као и појављивање карактеристичних украсних додатака изнад деисисне плоче, лево и десно од крста. На то упућује и распоред орнамената и постепена градација ефекта. Да је дело замишљено у једној радионици доказују и појаве карактеристичних орнамената: розете постављене над иконама и слична употреба не тордираних пантљика, већ тордираних скоро стубића. Међутим, да дело није дао један уметник индицира појава потпуно друкчије схваћеног орнамента у доњој партији архитравне плоче, који је обрађен на оријенталан начин — у равној површини са мотивима који се понављају (*Табла* XLVII, а). Па и сами мотиви — крупни цветови у лозици — имају сигурно везе са савременом сликаном декорацијом по нашим црквама. Сама деисисна плоча има под обичним везаним аркадама фигуре Христа, Богородице, Претече и апостола, с тим што је простор у коме је смештена Христова икона нарочито истакнут. Аркаде почивају на стубовима наизменично тордираним и глатким. Сви они имају биконичним прстеном наглашену средину, издвојене базе, и акцентоване капителе, који су украшени двоструким редом уских, оштрих, сабљастих листова. У сваком лучном простору, изнад фигура светитеља, налази се узвишен, као на малом постаменту, стилизован цвет, сасвим исто решен као и они у централном делу подножја крста. Простор између лукова аркада украшен је флоралним мотивом прилагођеним том простору. Изнад аркада деисисна плоча се завршава једноставним преплетом оивиченим тордираном пантљиком. Само у угловима, лево и десно над деисисном плочом, као што смо већ рекли, диже се нов ред орнамената, који се уклапа у простор између зида и великог крста, са профилираним венцем украшеним флоралним мотивом и троугаоном плочом — са ажурним флоралним орнаментом.

У доњем делу деисисне плоче, испод фигура из деисисне композиције, појављује се први пут код нас цела једна већа површина обрађена слободно распоређеним флоралним мотивом. — У пећкој школи већ од XVI века флорални мотив игра веома важну улогу, али је он тада још прилично оштро цртан и подсећа на прототип у камену. — Понекад се и тада појављују и мекше представе реалистичног цвета (на Антонијевим дверима у Пећи), али се и оне знатно разликују од флоралног мотива у почетку XVII века на морачком иконостасу. Флорални орнаменат на морачком иконостасу подсећа на сликане орнаменте по нашим савременим црквама, — и декорацију оријенталних, специјално турских тканина XVI века[18]. Цветови су богати, меки, цртани као и лишће у више видова и у покрету. Све се повија и шири, наизглед сасвим природно и слободно, но у ствари пратећи ипак ненаметљиву и дискретну схему. У том погледу овај је орнаменат слободније третиран него онај, њему веома близак, на оквиру иконе Христа Сведржитеља из хиландарске трпезарије, коју је радио Георгије Митрофановић (*Табла* XLVIII)[19]. На овој икони геометријска схема је видљивија и далеко наметљивија, али је у бити то иста концепција дубореза, мада нису исти и употребљени мотиви, сем идентично обрађених капитела на тордираним стубићима. На морачком иконостасу не појављује се двоструки цвет сличан божуру, расцветан и полурасцветан, најкарактеристичнији мотив Митрофановићевог рама. Али се ипак има утисак исте радионице, јер је схватање декора исто не само површинском обрадом већ и употребом флоралних мотива и њиховим размештањем по расположивом простору, меком сечењу дрвета и завршним детаљима (лако полукружно удубљивање листова и латица).

Георгије Митрофановић, хиландарски јеромонах, радио је у Морачи свакако 1616/17 године; тада је живописао западни спољни зид[20]. Сва је вероватноћа да је он

[18] Сравни везени сатен од кога је начињен тоболац XVI—XVII века, а који се чува у музеју Топкапу, Сарај, Splendeur de l'art turc, таб. IX, бр. 30.

[19] Фотографију ове иконе љубазно ми је уступио проф. Св. Радојчић, на чему му и овом приликом срдачно захваљујем.

[20] *Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 1039.

сликао и протезис који је завршен исте године[21]. Не зна се када је дошао у Морачу. Пошто је последња престона икона — његова Богородица — завршена управо 1616/17. године, значи да је он присуствовао и завршним радовима на иконостасу.

С обзиром на то да се готово истовремено јављају два дуборезна предмета на којима је дрво обрађено на нов а сличан начин — једно у Морачи, а друго у Хиландару, — поставља се питање где се формирао овај нови вид дубореза, да ли у некој радионици пећке школе при Морачи, или у Хиландару и Светој Гори. — Чини се, по данашњем нашем знању, да то није било у Светој Гори. Баш у ово време тамо је постојала специјална дуборезна школа у којој су створене изванредне, монументалне целине, у којима су употребљени готово само флорални мотиви, релативно реалистички обрађени[22]. Али ни избором мотива, ни цртежом, ни стилом — флорални мотиви морачког иконостаса не везују се за оне на Атосу. Не само што се на Светој Гори на првом месту користе други флорални орнаменти (винова лоза, ловор), којих нема на Митрофановићевој хиландарској икони и морачком иконостасу, него је и обрада потпуно друга. Они се готово редовно појављују у хоризонталним редовима који се смењују. Уз то, атоски флорални мотиви су реалистички обрађени — уметници се труде да их даду што природније — док је на морачким флоралним мотивима још јасна декоративна тенденција са стилизованим флоралним мотивима. У овој стилизацији, веома блиској реалној представи, меке обраде, они се изгледа први пут јављају на морачком иконостасу и хиландарској икони. Не знамо где се формирао Митрофановић, један од највећих сликара Балкана свога времена и наш свакако најбољи сликар прве четвртине XVII века. Један део свога знања свакако је стекао у Хиландару. На Светој Гори је вероватно прихватио и нека искуства руских мајстора, јер се на његовим дверима из Хиландара тај утицај несумњиво осећа (избачени а наглашени оквири икона на његовим дверима[23]); (*Табла* XLIX), али је могуће да је прошао и кроз неку радионицу пећке школе, на шта упућују и извесни елементи његовог иконописа и несумњиве везе са Лонгиновим иконама. Па и његове пребогате хиландарске двери имају несумњивих сећања на пећке дуборезне двери XVI века: чврста тордирана пантљика која их уоквирава карактеристична је за пећке двери XVI века, као и појава цветних украса место стубића на лучном завршетку двери. Доњи флорални орнаменат испод икона — мада издвојен као нов орнаменат — носи сећање на карактеристични цвет који се на том месту налази на пећким дверима XVI века. Исто као и појава флоралног орнамента над иконама. Схватање дубореза на Митрофановићевој хиландарској икони као и наведени детаљи на његовим хиландарским дверима као да би говорили у прилог ове хипотезе. Јер неоспорно је да постоји веза између ових дуборезних дела, а чини се да је морачки иконостас нешто старији од хиландарске иконе и хиландарских двери. Сигурно је да је морачки иконостас једним делом везан за раније стварање пећке школе, али је неоспорно да се на њему јављају и сасвим нова тражења и решења. По данашњем нашем знању, ту отпочиње нова етапа развоја нашег дубореза, од којег је у XVII веку остало неколико одличних целина. Тад отпочиње и своје деловање морачка сликарска „радионица".

Уметник који је сликао и резао морачке двери (*Табла* XLVII, б) друкчије је решавао целину. Он је нагласио иконопис. Највећи део простора оставио је за композицију Благовести. Да би саме Благовести што више нагласио, уметник није уопште ни украсио ни маркирао преклоп по центру двери. Две, за ово доба лепе сликане фигуре, издвајају се са златног позађа, из кога је поново, избачена и архитектура, као и на дверима из Црне Реке. Оне су уоквирене мотивом настављених кругова који су пресечени са шест двојних, продужених пречника чији је центар увек маркиран избаченом полулоптом. Мотив је стављен јединствено између две јаче наглашене, доста широке, тордиране пантљике. Испод икона Благовести, у простору намењеном иконама, налази се једноставни преплет који се, и опет, у свом горњем делу завршава троперим листом. Изнад фигура Благовести, у целом лучном делу, налази се велики двоструки цвет сличан оним пећке школе,

[21] *Љуб. Стојановић*, нав. дело, бр. 1040.

[22] Сравни даље, стр. 114 и даље.

[23] *Св. Радојчић*, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, Српска академије наука, Посебна издања, књ. CCXXXVI, таб. 50.

обликом прилагођен овом простору, чији је центар наглашен избаченом полулоптом. При дну и у горњем лучном делу двери, иза тордиране пантљике ободом тече орнаменат везаних, делимично испреплетаних полукругова. Стубићи су завршавали, као и обично, лучни део двери. — Морачке двери показују само делимичну везу са пећком школом XVI века (решење лучног простора изнад Благовести), — но оне као целина несумњиво припадају другој радионици.

Над дверима су сачуване и првобитне горње двери са уобичајеном представом Недреманог ока. Оне чине целину са дверима. Исти је однос према иконопису, који је уоквирен и истим орнаментом у дуборезу. Главни ефекат горњих двери добио је пак уметник режући у три неједнака лука доњу ивицу.

Мада се избором мотива, схватањем дубореза и односом према иконопису ово дело не може везати за велики крст, постоји нешто што их везује — то је слична намера да се користи више — јача игра светлости и сенке, и контрасти између мирних и наглашених површина, као и жеља да се ажурна техника и њени ефекти унесу у наш дуборез.

Неоспорно је да гледани сваки за себе појединии делови морачког иконостаса не показују јединствено схватање ни дубореза, ни односа дубореза према иконопису. — Двери се издвајају својом концепцијом из целине. Још више — цео ред парапетних плоча — старог каменог иконостаса, — и велике престоне иконе. — Чињеница је да, гледан сам за себе, морачки крст је пребогат, сувише кићен, чак и претрпан. Али је сигурно да ипак морачки иконостас делује као целина. После сасвим мирних доњих партија, где иконе делују својим дискретним рафинираним колоритом, преко меког ефекта плитког дубореза деисисне плоче, лако наглашеног, долази крст, у великом простору, на висини, и својим дубоким сенкама, кићеним дуборезом, представља логични завршетак започетог крешченда, јер је градација ефеката изведена доследно.

Од XVII века дуборез узима маха. Ради се на све стране: двери, велики крстови, цели иконостаси и црквени намештај. Највећи део тих објеката показује несумњиво заједничке особине, и везује се за стварање у Пећи и околини. Један известан број уметника наставља директно традиције пећке школе XVI века, док други — на стара, научена знања додају нова тражења, која остају понекад усамљена и јединствена, — а трећи прате, развијајући га даље, пут који су отворили непознати творац морачког иконостаса и Ђорђе Митрофановић.

Од дела која у XVII веку настављају директно традиције пећког дубореза XVI века, најкарактеристичније и најзначајније су троје двери из Пећи и оне из Ђураковца.

Једне пећке двери служе у цркви Светог Димитрија, а друге у цркви светог Николе (*Табла* L, а и б). Треће су у ризници. Све троје су осетно ниже од Антонијевих (1,43 cm, 1,48 cm и 1,38 cm). Од старог дубореза XVI века оне су сачувале оквир од тордиране траке, једноставан решеткаст преплет око целих двери, квадратно поље у доњој партији двери украшено флоралним мотивом (који више није дупли цвет) — и велики дуборезни цвет у лучном простору. Као ново решење појављује се подела двери на три дела: доњи, са квадратним орнаментом, средњи са иконама Благовести уоквиреним тордираном пантљиком, и горњи — са великим дуборезним цветом у доњем делу и минијатурним сликаним или резаним ликовима пророка Давида и Соломона у врху лучног дела. Делови двери су међу собом издвојени једноставним решеткастим преплетом.

Двери из Ђураковца су још ниже (1,12 cm), а понављају иначе у целини решење пећких двери XVII века. Како су престоне иконе на истом иконостасу сликане 1630. године, биће да су и двери настале у то време, — и свакако у истој пећкој радионици.

На другим дуборезним објектима тражења су очигледна и удаљавања од пећког дубореза XVI века веома осетна. У том погледу био је драгоцена целина иконостас из манастира Благовештења под Кабларом[24] (*Табла* LI). Када га је Покришкин видео,

[24] *П. Покрышкинъ*, Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнемъ сербскомъ королевствѣ, С. Петербургъ, 1906, публиковао је нађене фрагменте, таб. XLIII—XLV. На греди под великим крстом налазио се дуг натпис од кога је, на жалост, Покришкин прочитао само го-

почетком овога века, он је већ тада био због старости делимично демонтиран, али је био још увек углавном цео. Натпис се налазио, као и обично, у подножју крста; већ тада је био јако оштећен и Покришкин је забележио само годину — 1633[25]. Касније је иконостас делимично пренет у Народни музеј у Београду, где је тешко страдао за време другог светског рата. Двери, горње двери и подножје Распећа, налазили су се у малој згради у магацину и изгорели су у пожару. Велики крст и деисисна плоча били су смештени у депо, који је био зазидан и у који је после прскања цеви продрла вода. Дугогодишње лечење успело је да скоро сасвим поврати велики крст. Деисисна плоча је још на лечењу и оправци. Сви мањи дуборезни делови ове целине, којих је било много, нестали су. Не зна се када — да ли у манастиру или при преносу. У Народном музеју, у књигама нема трага да су икад у њега доспели. Две престоне иконе са овог иконостаса пренете су у манастир Свете Тројице, где се и данас налазе. Радио их је сликар Митрофан 1635. године[26]. Могуће је да се њему има приписати и цео иконостас.

По распореду икона очигледно је да је творац овог иконостаса, који је несумњиво замишљен као целина, састављао свој план по разним делима. Иконостас је имао престоне иконе, деисисну плочу и велики крст над иконостасом, двоје двери — царске и протезисне — и двоје горње двери на њима.

У ову релативно малу целину сликар је ставио три пута деисисну композицију. Прво је престона икона Христа и — Деисис (лево и десно од Христа налазе се у горњем делу иконе две мале фигуре Претече и Богородице). Деисис се налази и на горњим дверима изнад протезиса — и на великој деисисној плочи. — То су три главна решења која су употребљавали наши сликари да сместе деисисну композицију на иконостас. А Митрофан (?) их је употребио сва три, узимајући очигледно решења разних делова иконостаса са разних старијих узора.

Слично је поступио стварајући и дуборезну целину. Двери понављају у бити пећка решења: уоквирена су тордираном траком, оквир им је једноставан решеткаст преплет, подељена су истим преплетом у три дела. У доњем квадратном простору је флорални орнаменат — решен на оригиналан начин — под извесним утицајем рукописних мотива. У средњем делу су иконе Благовести, а у горњем лучном простору само ликови пророка, док је дуборез избачен. Карактеристични оквири престоних икона-са удвострученом употребом тордиране пантљике — (да уоквире и икону Богородице и ликове пророка на раму), као и коришћењем полулопта — носе далека сећања на решења слична оним морачких двери и показују нова тражења у том правцу. Флорални орнаменат на самом раму иконе дат је у гипсу, — и везује се за низ сличних решења на великим иконама XVII века по Македонији и Србији[27]. И деисисна плоча имала је рељефе делимично обрађене у гипсу и у горњем и у доњем делу. Само су разни облици розета у лучним просторима изнад икона резани.

Међу коришћеним мотивима налази се известан број који се иначе не среће у дуборезу пећке школе. Из средњевековне камене пластике преузета је таласаста граница полупалмете, којом је био украшен горњи део деисисне плоче, а која се налазила на низу наших средњевековних рељефа у камену. За пећку школу и наш дуборез XVII века необичан је и мотив — уплетених елипса везаних дугом хоризонталном кроз средиште, (у доњем делу деисисне плоче) као и мотив овалног преплета, у подножју великог Распећа, изнад деисисне плоче.

Крст је био богато обрађен, као и бочне иконе на карактеристичним хоризонталним правоугаоним постаментима. Међутим, пропали су сви резани додаци, који су

дину 1633. *Sir Thomas Graham Jackson* у свом делу Nart South Slav Monument I, Serbian Orthodox Church, London, 1918, таб. LI, не знајући за Покришкиново дело и нађени натпис, ставио је овај иконостас у XIV век.

[25] *П. Покрышкинъ*, нав. дело, стр. 45.

[26] *Милисав Протић Гучанин*, Драгачево и његови славни синови, Ниш 1940, стр. 26—27, сл. на стр. 27.

[27] Сравни даље стр. 131—133.

били размештени у празним просторима између великог крста и бочних икона: резане представе анђела, оруђа страдања на украшеним гранчицама-штаповима, постављени око Распећа, као и у Морачи, само тврђе дати.

Подножје крста необично је разрађено. Крилати змајеви имају сасвим изувијана тела. Вратови су им везани једном траком украшеном овалним преплетом, какву су често имали на старим представама двоглави орлови. У средини ова трака има неправилан цвет. Из уста змајева излазе гранчице. При дну се појављују у угловима украшени делови — нимало логично стављени, нејасни у композицији — за које се не зна да ли су удвајање репа и продужење једног крака у флоралну гранчицу, — или је у страху од сваког комадића слободног простора мајстор убацио још један орнаменат.

Занимљиве су представе лавова који стоје, сићушни, на телима змајева. Њихов се реп завршава у гранчицу, а из уста им излази релативно велики флорални орнаменат. Ова закаснела романична решења јединствене су представе у декоративној пластици турског периода.

Док је у целини горњи део иконостаса био претрпан разним додацима, док је на подножју крста сваки делић простора испуњен резбом, дотле су сам велики крст специјално, а и бочне иконе донекле, обрађени дискретно и са мером (*Табла* LII). Једини орнаменти су ниске зрна, једноставни преплет и поновљени везани стилизовани цветови крина, који су мекше обрађени од оних у прилепско-слепчанској школи. Сви орнаменти у горњем делу иконостаса су ненаглашени и релативно плитки. На бочним иконама се само на правилним размацима појављују избачене полулопте у полукружним испадима низа цветова крина. Цветови у пазусима крста су јако стилизовани и мирни и подсећају својим местом и наменом на савремене богате металне крстове и уфасовано полудраго камење на њима.

Флорални орнаменти који су наглашавали кракове крста, и који су сви изгубљени, имали су ново решење — расцветалу гранчицу — чији се симетрични, оштри и дуги листови на крајевима лако повијају, а на врху којих избијају три цвета.

Међу додацима који су пропали далеко су најзанимљивије биле представе анђела у ниском бојеном рељефу — сличне исеченим сликама.

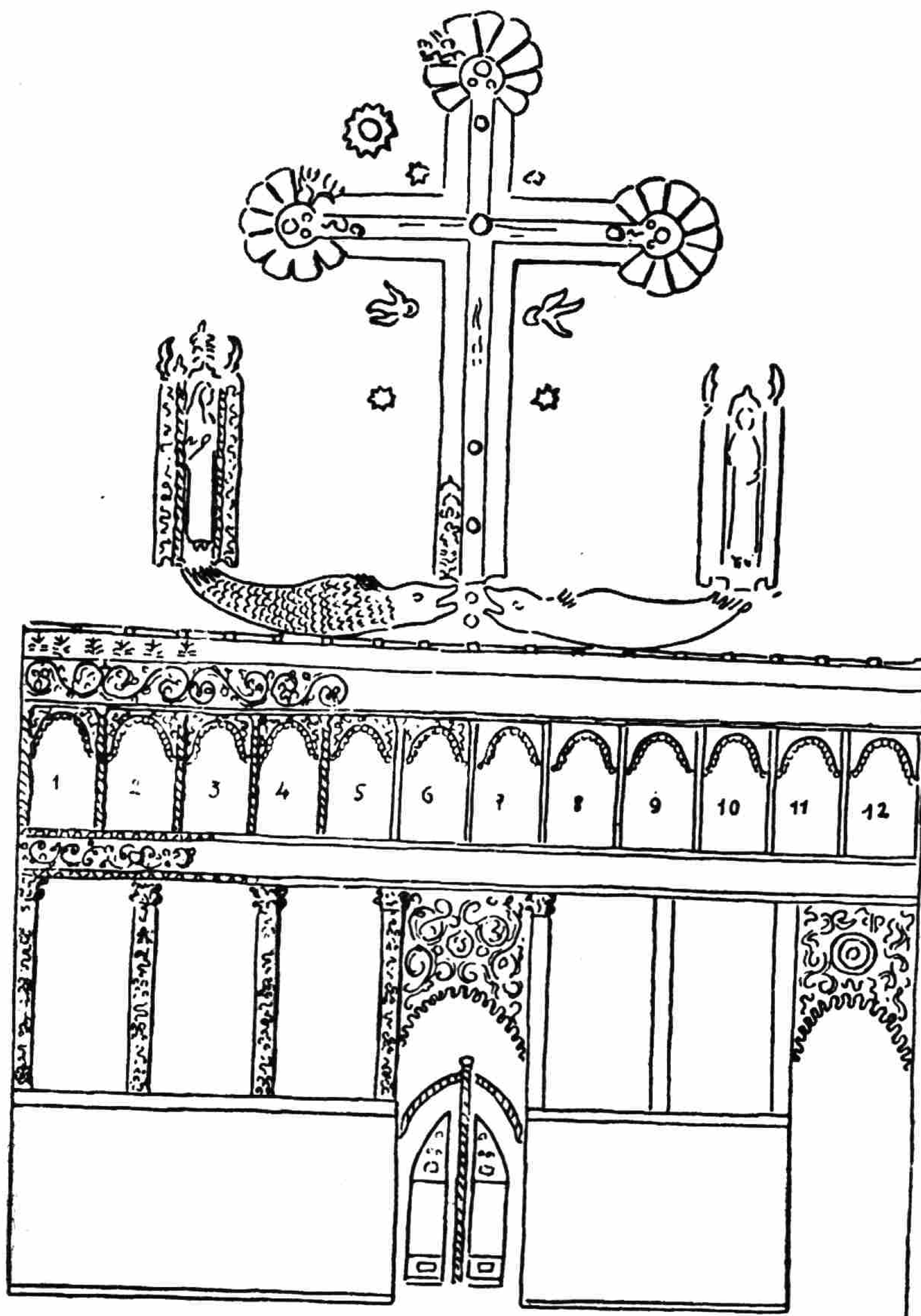
Благовештенски иконостас је један од најстаријих очуваних примерака — који је замишљен као једна целина. Међутим, за ту целину мајстор који га је пројектовао узео је детаље са разних страна — и при избору и распореду икона и при одабирању орнамената. Комбинујући преузете детаље мајстор благовештенског иконостаса није успео да их сасвим уклопи — и створио је дело више куриозно него добро, али чији су поједини детаљи заиста добра решења.

Иконостас манастира Пиве (сл. 13.; *Табла* LIII, а) резан и сликан 1638/39. године[28] — један од најлепших наших објеката XVII века, показује нова тражења и нове утицаје. С једне стране, он се несумњиво везује за морачки иконостас — (распоредом иконописа и дрвореза, употребом и схватањем орнамента); с друге стране, његов уметник је користио и искуства светогорске школе из које је преузео и орнаменат винове лозе и његову стилску обраду. Али док се на Светој Гори углавном смењују низови хоризонтално постављених орнамената, овде се као и на морачком иконостасу понавља непрестано само један. Винова лоза, и као мотив, и по начину на који је обрађена, преузета је са Атоса али је на пивском иконостасу примењена онако како су се употребљавали дуборезни орнаменти у морачкој радионици XVII века.

Приликом решавања архитектонике овог новог дела, уметник пивског иконостаса користио се светогорским и морачким искуством. Решење доње партије иконостаса са широким празним површинама парапетних плоча преузео је из Мораче — где су старе парапетне плоче средњевековног иконостаса као и на Светој Гори укључене у нову целину.

Са светогорских дуборезних иконостаса дошло је ново схватање централне архитравне плоче, која више нема развијену деисисну композицију, већ празничне иконе

[28] *Б. Ђ. Михаиловић*, Манастир Пива, Никшић 1937, стр. 10. Цртеж пивског иконостаса уступила ми је Аника Сковран, кустос Галерије фресака, на чему јој и овом приликом захваљујем.



Сл. 13. Пива. Иконостас из 1639. године. (Цртеж А. Скоьран) — Fig. 13. Piva. Iconostase exécuté en 1639. (Dessin de A. Skovran)

— и која је далеко богатије обрађена; измењена је и концепција горњих двери — оне су целе покривене дуборезним флоралним мотивом који се слободно грана полазећи, на пивском иконостасу, од централног крупног, округлог цвета, који су тако радо користили резбари пећке школе. Сасвим је ново код нас увођење обрађених стубића — рамова престоних икона — и оно је преузето несумњиво са светогорских сувремених иконостаса.

Обоје горње двери се завршавају карактеристичним мотивом везаних копчи, који се овде први пут појављује у нашем дуборезу, но који се необично радо употребљавао у старом веку, специјално у накиту (тамо се врло ефектно користила филигранска жица)[29] и керамици где је овај сликан орнаменат често украшавао луксузне посуде[30]. — Сличан се налазио и у византијском дуборезу[31]. Код нас се овде први пут појављује и биће, од сада једно краће време, један од најомиљенијих мотива у морачко-пећкој дуборезној школи, где га прихватају најјачи уметници — Козма и Радул.

Велики крст над иконостасом далеко је мирнији од морачког. Он својим решењем, у наглашеној вертикали, највише подсећа на велики крст који стоји на иконостасу у Грачаници, а који је рађен 1621. године[32].

И код грачаничког крста се горњи кракови прво неосетно сужавају, а затим завршавају кругом. И он има у тим просторима само наглашен, избачен цвет (у Пиви их је три). И он има те кружне просторе наглашене изразито дугуљастим флоралним орнаментима у којима се скоро изгубила шишарка на врху. И код њега су флорални орнаменти на краковима крста ниски — да би вертикала дошла до што пунијег израза. Једино је у својој доњој партији грачанички крст још увек сасвим близак решењу дечанског крста, са јако стилизованим змајевима и карактеристичном употребом дугих листова палме датим у профилу — док пивски има само мирне представе „змајева" код којих су чак релативно „реалистички" дате главе. Пивски велики крст делује у целини озбиљно и ненаметљиво. Слободније употребљени богати флорални орнаменти који ивиче крст таман довољно разбијају монотонију правих линија на којима се налазе, и успевају и сами да дођу до израза. Међутим, и пивски крст је имао, као и морачки и благовештенски и велико Распеће и низ изрезаних додатака размештених око крста.

Као целина иконостас у Пиви је наш најлепши очувани дуборезни објекат прве половине XVII века. Целина је потпуно усклађена, а сваки део обрађен је са жељом да све дође до пуног израза — и престоне иконе у доњим партијама, и архитравна плоча јаче наглашена, ванредна хоризонтала ове целине, и дуборез изнад и испод ње, и велики крст који као мирна вертикала завршава ово дело.

Од старог иконостаса манастира Светих арханђела у Скопској Црној Гори, који је настао свакако у почетку XVII века, сачувани су већи фрагменти: двоје горње двери без дубореза, а са представама Гостољубља Аврамова и Деисиса и велика деисисна плоча — без дубореза, са ликовима постављеним под аркадама које почивају на тордираним стубићима (*Табла* LIV), велики крст над иконостасом и царске двери[33], (које показују

[29] Сравни илирски украсни предмет из Санског Моста (*Fiala*, Das Flachgräberfeld und die prähistorische Ansiedlung in Sanski Most, Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina, Bd. VI, Wien 1899, стр. 163); и илирску огрлицу из Беле Реке код Шапца (*dr Jozo Petrović*, Ilirsko-rimsko blago iz Šapca, Glasnik Hrvatskih zemaljskih muzeja u Sarajevu, god. 53, Sarajevo 1942, сл. 36, стр. 16); и Валенсову златну медаљу (*Joseph Hampel*, Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn, III, Braunschweig 1905, таб. XIX, сл. 1); итд.

[30] Сравни посуду из Цалкинског Кургана (*В. И. Равдоникас*, История првобытного опщества, Ленинград 1947, сл. 124, стр. 338), и њима сличне нађене у Триалети — (*Т. С. Пасек, Т. А. Куфтин*, Археологические раскопски в Триалети, том I, Тбилиси 1941, сл. 4; и оне са Крита (*A. G. Evans*, Knossos Excavations 1903, The Palace of Knossos, The Annual of the British School at Athens, 1902—1903, London 1903, сл. 76 а), и др.

[31] Позлаћени престо Нићифора Ботанијата представљен на минијатури (у рукопису Ms Coislin 79, фол. 2), има у целом доњем делу орнамент везане копче (*H. Omont*, Fac-similés des plus anciens manuscrits, таб. LXIII); У композицији Прања ногу из Болоње, која се налази у музеју Чивико, сви делови намештаја украшени су овим орнаментом (*Venturi*, Storia dell'arte ital., tom II, 1902, сл. 47), и сл.

[32] *Св. Радојчић*, Манастир Грачаница, Хришћанско дело, књ. IV, св. 1, Скопље 1938, стр. 27.

[33] *Жарко Татић*, Архитектонски споменици Скопске Црне Горе, Манастир Светих арханђела код Кучевишта, Гласник Скопског научног друштва, књ. I, св. 2, Скопље 1926, стр. 359, сл. 8.

несумњив утицај пећке школе у локалној варијанти) (*Табла* LV, а). Целином овај иконостас је још сасвим архаичан — са јединим акцентом на иконама. Само су крст и царске двери украшени и дуборезом. Дуборез показује с једне стране очигледне везе са пећким стварањем, а са друге стране и несумњиву локалну варијанту у којој је сасвим ново решење — обрада обода лучног дела двери са двоструким низом малих обичних стубића пред којим се налази низ стилизованих пљоснатих листића.

На делу се јављају и далека сећања прилепско-слепчанске школе — и она дата у локалној варијанти.

Двери више немају чврсту тордирану траку, карактеристични оквир пећке школе, али је остао једноставни решеткасти преплет који их ивичи. У доњој партији двери, у квадратном простору налази се поново компликовани преплет међу којим се јављају цветови, какав се појављује у варијантама у прилепско-слепчанској школи, али су зато горњи, лучни делови украшени познатим пећким дуплим цветовима, само су овде окружени друкчије стилизованим гранчицама. Испод икона Благовести, које се налазе под аркадама које почивају на тордираним стубићима, тече у преплету израстао, у врло кићеној варијанти, мотив везаних цветова крина слепчанско-прилепске школе. А у врху, изнад двери, је рељефна представа херувима. Овај сусрет двају стварања је необично занимљив, као и нова целина која је створена. На жалост, дуборезна дела су тако мало сачувана да је тешко одредити број радионица и допринос појединих таквих локалних радионица или уметника. Можда би се ипак, овај иконостас са резервом, могао придодати делима призренско-скопске групе.

Двери из Јаска (*Табла* LVI) најсевернији су одсјај пећке школе[34], у коме се пећко стварање јавља најпре као далеко сећање. Од њега је остала употреба тордиране пантљике за оквир дела. Као и на морачким дверима, горе у лучном простору, и доле, при дну, додати су флорални орнаменти после тордиране пантљике. Једноставни решеткасти преплет појављује се само уз иконе на преклопу, док мотив на бази комбинације кругова тече спољним оквиром. У квадратном доњем простору налази се компликовани преплет преузет из рукописа, а у лучном простору, целом схваћеном као сликана површина, постављене су фигуре пророка. Два медаљона са расцветаним, крстовима налазе се изнад средине сваког крила двери.

Далеко је најзанимљивије стварање које се продужило у оквиру саме пећке и морачке радионице.

У Морачи се налази монументална икона светог Саве и светог Симеона коју је радио зограф Козма 1645. године[35] (*Табла* LVII) Смештена је у ретко богатом дуборезном оквиру сасвим западне архитектонике. У сличном оквиру налази се и икона Јована Претече из 1714. године, која је рађена да буде пандан првој (*Табла* LV, б). Обе иконе имају богате базаменте, украшене пиластре и архитраве, који их везују. Смештене су под аркадом и цео простор изнад лукова раскошно је украшен дуборезом. Пиластри су украшени ситним флоралним мотивом међу којим се на одређеним размацима појављује карактеристични дупли морачки цвет. Капители су им украшени повијеним низом листића изразито рељефних. Обема је лучни део украшен веома занимљивим мотивом везаних копчи, којим се завршавају и обоје горње двери на пивском иконостасу. Горњи део простора поред и изнад лука има на обе иконе флорални мотив морачког иконостаса, но на чвршћој геометријској схеми — сличној хиландарској икони Митрофановићевој. На хоризонталним

[34] *Л. Мирковић* је ставио у XVI век, чак и тачно пре 1522. године, пошто је најстарији помен старог манастира Јаска из те године (Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, стр. 22, таб. XIX, сл. 2). То мишљење је прихватио и М. Кашанин (Српска уметност у Војводини до Велике сеобе, Војводина, књ. I, Нови Сад 1939, сл. 13, стр. 447). Међутим, и по дуборезу и по иконопису сигурно је да су ове двери дело XVII века.

[35] Њу је детаљно обрадио Влад. Р. Петковић (Легенда светог Саве у старом живопису српском, Глас Српске краљевске академије CLIX, II разред, књ. 81, Београд 1933 passim. Ф. Месеснел ју је углавном само поменуо, али је за оквир констатовао, сасвим тачно, да је настао под утицајем Запада, — и везивао га за раскошне, барокне тзв. златне олтаре (Manastir Morača i njegove ikone, Narodna starina, sv. 28, Zagreb, стр. 133—134), — мада би се пре могао узети у обзир утицај касноренесансних оквира.

плочама архитрава и базамента појављује се реалистички обрађена винова лоза са лишћем, гроздовима и „брковима" — омиљени светогорски мотив, употребљен коју годину раније и код нас на пивском иконостасу.

Козма је несумњиво био ђак Ђорђа Митрофановића. Његове иконе то доказују, а то доказује и његов дуборез. Он је познавао дела свога претходника — и она у Морачи, и она у Хиландару — јер се и сам кретао у истој средини[36]. Заједно су радили у Дечанима икону крилатог Јована Претече[37]. У свом дуборезу он комбинује решења Митрофановићева и она из савремене светогорске и пећке школе — са западним, и сву ту мешавину даје по обрасцу устаљеног, општег схватања наших дуборезних радионица. Избор мотива, архитектоника, и обрада орнамената на овом делу су чудна смеша не само мотива већ и стилова, која се код нас неће више поновити.

Радул, најзанимљивији сликар друге половине XVII века, који је радио за пећког патријарха Максима[38], преузеће од Козме низ решења, али оних стилски уједначених, одбацујући готово све елементе туђе нашем средњевековном стварању. Од њега је сачувано највише дела. Велика икона светих врача Кузмана и Дамјана у ризници Пећке патријаршије (*Табла* LVIII) доказује да је и он покушао да ствара монументалне иконе, сличне Козминој морачкој, само што његов дуборез показује далеко више осећања стила и дискретнији је. Делимично је пригушио чисто западну архитектонику целине и задржао је само њен средишни део. Икона се налази под аркадом сличном оној на морачкој икони, но употребљени мотиви припадају репертоару нашег стварања, и далеко су и дискретнији и мирнији. Пиластри су украшени једноставним преплетом. Простор између лука и изнад њега декорисан је слободно развређалом виновом лозом, мање пластично обрађеном него на Светој Гори или код Козме. Сам лук има мотив везаних копчи — преузет несумњиво са Козминих дела.

Но Радул се прихватио и рада на већим целинама, целим иконостасима. На жалост, сигурно његово дело — иконостас у цркви светог Николе у Пећи — сачувано је само фрагментарно[39]. (сл. 14. 1—4; *Табла* L, а). Поједини мотиви састављени су рогобатно са деловима неког другог иконостаса и не могу да дају утисак некадашње целине. Међутим, када се ови детаљи издвоје и делимично реконструишу, јасно је да је Радул био створио једну необичну и нову целину. Наиме цветови, и флорални мотиви уопште на овом иконостасу, исти су као и они које је Радул сликао по зидовима ове цркве. Они се са зидова настављају у дуборезу. Ми никад до овог дела нисмо имали овако потпуно јединствено конципирану целину не само једног иконостаса већ целе унутрашњости једне наше цркве. Радулови квалитети као сликара нису изузетни, али је он умео да их примени на заиста убедљив начин. Његово осећање за декорацију, које је неоспорно и његов најјачи сликарски квалитет, омогућило му је да за свој иконостас нађе ново решење, којим се дуборез сигурно најсрећније уклапао у целину унутрашње декорације.

Код њега један исти орнаменат тече сликан по зидовима цркве, — и резан — иконостасом, а прелаз из једне технике у другу делује само као ефекат декорације, врло срећан ефекат, успела варијација на исту тему, мада је при том Радул пренебегао и реалност, и материју, и пластику.

Уколико је Радулово дело и иконостас у сарајевској цркви, а изгледа да јесте[40], он му је нашао друго решење (*Табла* LIX). Сарајевска црква није живописана, и никад није ни била. Њен једини сликани део је иконостас. Према томе, Радул је овде имао други проблем да решава. У Пећи, у сасвим малој цркви светог Николе, он је решавао проблем

[36] *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 6617.

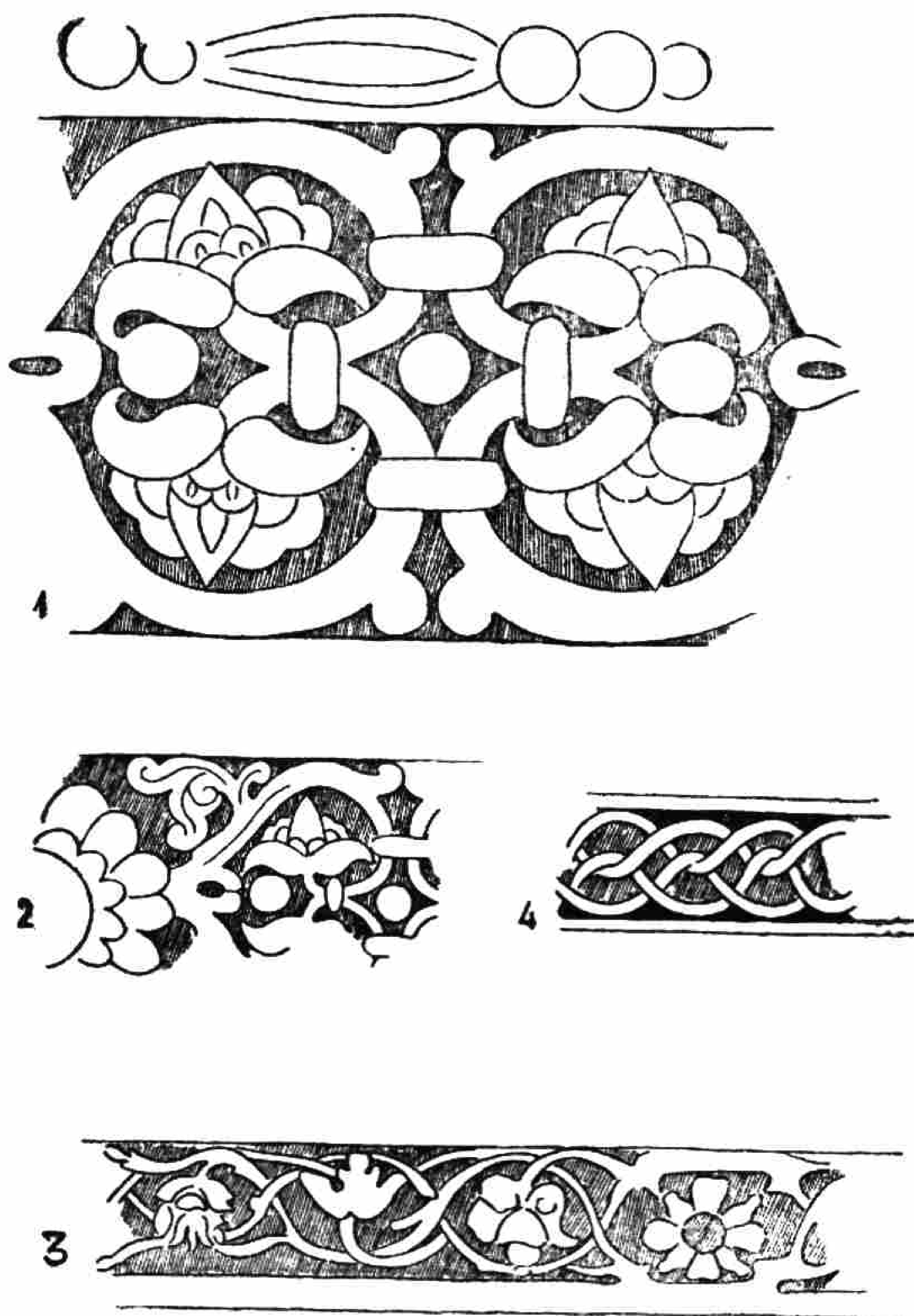
[37] *М. Ћоровић-Љубинковић*, Пећко-дечанска иконописна школа XIV—XIX века, Београд 1955, таб. XIV, стр. 12.

[38] *Радивоје Љубинковић*, Стварање зографа Радула, стр. 129.

[39] *Рад. Љубинковић*, нав. дело, стр. 128.

[40] *Р. Љубинковић*, нав. дело, стр. 129. — Фотографије овог иконостаса љубазно ми је ставио на расположење П. Момировић, конзерватор Завода за заштиту споменика културе Војводине, на чему му и овом приликом срдачно захваљујем.

скученог простора у коме треба да дође до израза и зидно сликарство, и иконостас, и дуборез, — и он га је решио на нов начин и успешно. У Сарајеву простор је далеко већи и неукрашен, — сва пажња мора да се концентрише на иконостас, који носи декорацију унутрашњости. И Радул га је богато окитио. Он се при том издашно служио и пивским и морачким иконостасима — и Козминим стварањем. Од пивског иконостаса узео је општу



Сл. 14. Пећ. Црква св. Николе. Детаљи са иконостаса, дело мајстора Радула.
Fig. 14. Peć. Eglise de St Nicolas. Détails de l'iconostase, oeuvre du maître Radul.

архитектонику дела (само што је сарајевски иконостас имао и трећи ред икона са ликовима пророка) — и јако развијену архитравну плочу. На њој је скоро исти однос дубореза и иконописа, само је испод икона удвостручен ред орнамената. И она има ред празничних икона, а не развијену деисисну композицију; и код ње се стубићи који деле иконе пењу нелогично до горњег орнамента. Само је употребљени орнаменат углавном други. Винова лоза је сведена на релативно уску траку испод празничних икона, а главни ефекти

су извучени из дубореза морачко-пећке радионице, са карактеристичним крупним цветом и слободно распоређеним лишћем и гранчицама. И богата дуборезна обрада горњих двери као општа концепција преузета је са пивског иконостаса. Оне се завршавају и истим мотивом везаних копчи. Са морачког иконостаса користио је решење подножја великог крста где се појављују и карактеристични завршеци глава змајева у облику пужа, и нарочито изузетно решење простора у центру испод „главе" змајева, украшене розетама јако наглашеним. Са Козмине иконе прихватио је флорални мотив из простора изнад лука, са крупним јако наглашеним цветом око кога се распоређује остали део флоралног орнамента. Њега је користио и на сличном месту — на простору изнад аркада, под којом су смештене празничне иконе, а и на горњем делу архитравне плоче. Од преузетих елемената Радул је успео да створи раскошну целину која је импресивно деловала у једноставној унутрашњости сарајевске цркве.

По концепцији дубореза сарајевском иконостасу је најближи онај из манастира Прасквице, који је настао негде у то време, и који би могао бити дело Радулово[41]. Он је само мање богат од сарајевског, и са разлогом, јер је конципиран за цркву која је и сликана, у којој је иконостас био само део декорације.

Судећи по иконопису и по општој концепцији дубореза, Радулово дело ће изгледа бити и двери и горње двери из Никољца код Бијелог поља (*Табла* LX). На основу позајмљених комбинованих детаља Радул је створио ново решење, које ће бити прихваћено и дуго понављано крајем XVII и у почетку XVIII века. Са старијих пећких двери преузео је Радул широки решеткасти преплет за оквир двери (само код њега он не прелази на горњи, лучни део двери), и крупни стилизовани цвет на „постаментима" испод икона Благовести. Од Митрофановића је узео засебан оквир око икона Благовести, само га је Радул спустио у раван остале површине двери. Сасвим је ново решење лучног горњег простора, који је цео покривен слободно постављеним флоралним орнаментом, у коме се скоро губе две мале округле иконе пророка. Нов је и оквир горњих двери који непрестано понавља, међу лишћем и гранчицама карактеристични дупли цвет.

Радулово знање није изузетно и релативно је малог обима, али он показује у том свом домену истински смисао за декорацију и у дуборезу, и у иконопису, па и у зидном сликарству. Његова решења су дела једне ликовне концепције. Она нису бројна, она су варијације на једну тему, али су уметничке творевине. Радул је био последњи уметник пећке школе који је био у стању да ствара и одлична мања репрезентативна дела и велике целине — и да успешно реши унутрашњу декорацију великих простора.

Као и Радул, инспирисао се делима Митрофановићевим и Козминим, и Василије, сликар мале цркве у Мустаћима, где је радио и двери 1632. године[42]. (*Табла* LXI) Од Митрофановића он је преузео не само најкарактеристичнији део двери: наглашене оквире икона Благовести, — већ је задржао и општи распоред орнамената на оквирима и њихову пластичност. Али је за бочни мотив, који иде ивицама двери исцртавајући њихов облик, користио Козмин флорални мотив. Тако да се поставља питање да ли је Василије лично, знајући и Митрофановићеве двери у Хиландару и Козмино дело у Морачи, створио ову нову целину, или је можда своје двери радио према неким изгубљеним Козминим, коме је Митрофановићево стварање било у целини познато. Јер Василије, по овом једном очуваном делу, не изгледа да је био јачи, оригиналнији стваралац.

Последњи уметник који је резао и стварао уметничке објекте, у кругу ове школе, био је проигуман Серафион, који се није подухватао великих целина, већ је резао, како изгледа, само двери. Његово дело су двери из Житомислића[43] (*Табла* LXII, б) а како

[41] Прасквица је живописана 1680. године (*Л. Мирковић*, Црквене старине, стр. 132).

[42] *Нада Милетић*, Црква Светог Климента у Мустаћима, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, стр. 295, таб. I, сл. 2.

[43] *Влад. Ћоровић*, Херцеговачки манастири, Манастир Житомислић, Старинар, III серија, књ. X—XI, Београд 1936, стр. 14—15, сл. 3; сравни и *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 1717.

изгледа, и оне из манастира Тврдоша, које се чувају у манастиру Савини[44] (*Табла* LXIII, а) А можда и оне из цркве светог Луке у Котору[45], као и оне из цркве у Светом Стефану код Будве[46] (*Табла* LXIII, б). Сасвим сличних двери има још у неколико цркава у Црној Гори. Судећи по иконама на њима, оне су често и дела XVIII века. Али дословно понављају иста дуборезна решења. Да ли су оне само пресликаване у XVIII веку, или су заиста тако директно уго копиране Серафионове двери — не може се засад ништа рећи без детаљних испитивања и дужих конзерваторских радова. Мада треба нагласити да су мајстори из сликарске породице Рафаиловића, који су најчешће сликали иконе по овим дверима, наставили традиције пећке школе у сликарству, па су то могли и у дуборезу. Само — у сликарство они су унели и извесне своје, нове квалитете — док дуборезни оквири њихових двери дословно понављају стара решења, — што се не уклапа у њихов општи ликовни став.

Житомислићке двери су рађене 1675—76 године и неоспорно се везују за стварање у дуборезу пећке школе XVII века, Радулове двери из Никољца, морачку радионицу и Козму. Од некадашње декорације двери пећке школе сачувао се само карактеристични крупни квадратни дупли цвет испод икона Благовести, само је на овим дверима и он смањен пропорционално самим иконама Благовести и сведен на један детаљ у декорацији. Са никољачких двери преузето је схватање и украс оквира око икона Благовести. Из морачке радионице — и од Козме, позајмљен је флорални мотив и схватање декорисане површине. — Сама пак концепција двери је нова, — оне су сведене на два дела, горњи лучни и доњи правоугаони. Дуборез преовлађује. Он је потиснуо иконопис и иконе Благовести, некадашњу битну декорацију двери, смањио их на мале иконе, скоро изгубљене у дуборезу, а два лика пророка у медаљонима су постали скоро неприметни детаљи у дуборезној површини лучног дела двери, где се богато развија разврежала лозица са крупним дуплим цветовима. Радулову идеју уметник житомислићких двери развио је до краја. У доњем делу двери, компликовани флорални орнаменат са ситним цветовима, који тече са три стране двери (сем поред преклопа), само је који сантиметар ужи од икона Благовести. Ове иконе би се сасвим изгубиле у ситном чипкастом дуборезу да једноставни, решеткасти преплет који граничи икону и њен рам са унутрашње стране, не извлачи донекле овај главни део декорације двери.

Код игумана Серафиона изгубило се сасвим деловање површине, материјала и конструктивност. Његов дуборез је чиста декорација —, без везе са материјалом у коме је настао, — чак је и негација дрвета као материје. Он делује као лепа чипка.

Двери требињског манастира Тврдоша, сада у манастиру Савини, нешто су млађе. Настале су око 1683. године[47], но скоро несумњиво су рад истог уметника — проигумана Серафиона, иако се на њима појављују незнатна одступања у детаљу. Избачен је остатак једноставног преплета са унутрашње стране поред икона, и исти флорални мотив оптогава иконе Благовести са свих страна, он је чак и раздвојио пећки квадратни мотив „постамента“ — од икона Благовести. Међутим, иста је, и у целини и у детаљу, општа концепција двери, подела на два дела, однос иконописа и дубореза, схватање орнамента и декорације, стил и техника.

Слично би се могло рећи и за двери и горње двери цркве Светог Луке у Котору, које су најмлађа творевина, вероватно истог уметника. Резане су као и цео иконостас 1689. године[48]. — Код њих је само флорални орнаменат изнад икона продужен, те се у центру дела добија једна наглашенија вертикала, која донекле ствара утисак чврстине. — Двери

[44] *Влад. Ћоровић*, Херцеговачки манастири, I, Требињски манастир (Тврдош), Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, књ. XXIII, бр. 4, Сарајево 1911, сл. 9, стр. 11).

[45] *Иво Стијепчевић*, Вођа по Котору, Котор 1926, стр. 57, сл. 10.

[46] Фотографију ових двери љубазно ми је уступио проф. Ђ. Бошковић, на чему му и овом приликом срдачно захваљујем.

[47] Настала су у време „кад појде Турчин на Беч“ (*Влад. Ћоровић*, Требињски манастир (Тврдош), стр. 11); *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 2114.

[48] *Иво Стијепчевић*, нав. дело, стр. 57.

из цркве Светог Стефана, готово идентичне тврдошким у композицији, нешто су једноставније и складније.

Занимљиво је да се на великом крсту над иконостасом цркве Светог Луке у Котору појављује утицај сарајевског великог крста, нарочито у решавању централног простора испод пужоликих глава змајева. И опет наглашене, велике розете су главни украс овог простора. Змајеви су добили крила, иако су им главе и даље сасвим стилизоване. Кракови крста на исти начин се завршавају у облику великог дуплог цвета, а бочне иконе имају уске мирне дуборезне оквире. — Решавајући овај велики крст, мајстор которског иконостаса несумњиво се инспирисао Распећем из сарајевске старе цркве, или неким њему сасвим сличним.

Мајстора ломничких двери[49] (*Табла* LXII, а) треба тражити у истом кругу настављача Козме и Радула, блиских Серафиону. Његови чипкасти мотиви несумњиво подсећају духом на дела Серафиона, али је он успео боље да одржи равнотежу између иконописа и дубореза. — У пренебрегавању дрвета као материје, у чистој декорацији, он је отишао још даље. Ажурна техника још је појачала чипкасти ефекат дубореза, пун ваздуха и без тежине материје. Само дуборез изнад икона није рађен ажурно, очигледно да би се више спојио овај простор са оним на иконама, да се оне боље издвоје од чипкастог оквира и тако нагласе иконе и композиција Благовести.

Исти уметник изгледа да је резао и велики ломнички крст, који је потпуни изузетак у дуборезу овог времена са својом мирном композицијом, сведеном на главне линије, са дискретним дуборезним оквиром без додатака и претрпавања. Он почива на сразмерној хоризонталној плочи са које се крст диже врло хармонично увис. И хоризонтална плоча и сам велики крст уоквирени су истим једноставним мотивом преплета који се завршава јачим, везаним цветовима крина. Ништа не разбија мирну хармонију овог дела. Само ажурна техника, игром светлости и сенке, дискретно појачава утисак монументалне једноставности.

За чудо је да бочне иконе нису тако срећно решене. Резбар је можда и сам то осетио, па их је, више него обично, удаљио од великог крста, тако да са њим скоро губе везу. Њихове сразмере нису најсрећније. Доњи део — постамент — је нешто прејак и претрпан орнаментима. Бочни орнаменти, поред икона, толико су наметљиви да делују не као оквири већ као крила триптиха. Икона је превише повучена унутра. Но најслабији је њен део гломазни горњи додатак, изнад икона, сувише висок и крут. Како се уз то диже високо, а само над иконом, то бочни оквири изгледају још шири и нескладнији.

Но поред свих мана у детаљима, ломничке двери и велики крст још увек су дела уметника који је стварао.

На мирније линије сведен је и нерешки велики крст, само што су се на њему свели и рустицизирали и сви други елементи[50]. Он је пример крајњих одсјаја једне уметничке школе која нестаје, утапајући се својим последњим делима у народну уметност.

[49] Фотографије ломничких двери и крста љубазно ми је уступио проф. Бошковић, на чему му и овом приликом захваљујем.

[50] Овај крст можда је резан 1674. године. Наиме, Н. Окуњев је нашао испод лика светог Пантелејмона, који припада првобитном иконостасу, запис у коме се помиње Бурко и година 1674 (Алтарня преграда, стр. 17). — — Бурко је позната личност XIX века — Јован Трајковић, свештеник који је службовао у Нерезима, када је извршено премазивање старог слоја живописа. Он је тада, по прилично раширеном обичају, пренео део старог натписа. Како забележена година не одговара ни старом слоју живописа, ни првој рестаурацији Нереза из краја XVI века, биће да се односила на градњу новијег иконостаса и великог крста, јер је и пренета, вероватно не случајно, на храмовну икону — део иконостаса.

3. СВЕТОГОРСКА ДУБОРЕЗНА ШКОЛА

Дуборез је био једна од најразвијенијих уметничких делатности на Светој Гори. Постојала су чак упоредно и два различита начина обраде дрвета. Иконостаси у целини, двери и велики крстови рађени су у правом дуборезу. Црквени намештај, аналогиони, сталци за иконе, врата, столови — рађени су најчешће инкрустацијом, уз редовну употребу седефа и корњачине коре, ређе и слонове кости. Дуборез на њима коришћен је само у детаљу[1]. Цело ово друго стварање, веома важно и занимљиво, излази из оквира овога рада.

Прави дуборез необично се развио у Светој Гори у XVII веку. Од почетка овог века, од 1611 — и иконостаса у Протатону (*Табла* LXIV), имамо дела у дуборезу монументалних размера и изванредног значаја. — На жалост, не знамо како су се и где су се формирали уметници који су их створили. Једно је сигурно, као целина ови иконостаси нису дошли из Русије, где никада нису постојале дуборезне целине овог типа, а најмање пре почетка XVII века. Руски иконостаси готово редовно су имали мало дубореза. Главна пажња била је концентрисана на иконе, — а дуборез се најчешће појављује само на релативно уским гредама, које деле поједине редове икона на иконостасу — као и на царским дверима и горњим дверима више њих, које су обично бивале веома богато украшене, најчешће арабескама[2] (*Табла* LXV, *а* и *б*). У пуном XVII веку појављују се и богати дуборезни иконостаси, настали под утицајем западних стварања, специјално немачког[3].

На светогорским иконостасима појављује се поново старо решење синајских иконостаса на којима се деисисна композиција сликала у центру празничних икона у другом реду икона на иконостасу. Питање евентуалног континуитета византијских иконостаса данас се још не може решавати, јер овај материјал углавном још није проучен. Мада писмени помен сличног иконостаса на самој Светој Гори у манастиру Ксилургу из 1143 индицира могућност не само постојања оваквих иконостаса на Светој Гори у XII веку, већ и евентуалне локалне традиције дужег даха. Но постоји могућност да је поновна појава празничних икона у другом реду на иконостасу у XVII веку на Светој Гори могла бити потпомогнута и руским утицајем који би се у неку руку везао и на старе традиције.[4]

[1] Највише података о овим објектима дали су *Н. Кондаковъ*, Памя. христ. искуст. на Афонѣ, и нарочито Брокхаус (*Heinrich Brockhaus*, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig, 1891, стр. 250—252). Он се дуже задржао на обради врата (у Дионисију, таб. 29, стр. 292; у Ватопеду, стр. 252, 292), и Ивирону, стр. 252, 292), аналогиона (оног из Ксенофона, сл. 30, стр. 252), хороса (оног из Дионисија, стр. 292), итд.

[2] Сравни иконостас у цркви Светог Петра и Павла у Новгороду, снимак Борщчевског, колекција Високе школе за византологију у Паризу, бр. 2301, и иконостас из цркве Свете Софије у Новгороду (*Fannina W. Halle*, L'art de la vielle Russie, Paris 1922, таб. 38).

[3] *А. И. Некрасов*, Древное руское изобразителное искуство, 1937, стр. 381, сл. 268.

[4] У софијском Времeнику забележено је да је 1482. године владика ростовски Васијан, платио 100 рубаља иконописцима за израду „Деисиса" у новој Богородичиној цркви, који је био „написан чудно велики" са празничним иконама и пророцима (*Н. П. Кондаковъ*, Руская икона, т. III, стр. 28).

Што се тиче самог дубореза на светогорским иконостасима, за њега не постоје директни прототипови ни у стварању Мале Азије, ни у стварању Балкана, а ни оном на грчким острвима.

Дуборезни иконостаси Блиског истока нису испитани, могуће је да тамо има и старијих дела, — али она публикована, осетно су млађа, чак са почетка XVIII века[5], и несумњиво су под утицајем светогорских. А када су нешто старија, — из XVII века, као иконостас у цркви Свете Катарине на Синају, онда је то рад критских мајстора, друге концепције и стила[6].

Што се тиче балканског дуборезбарства, далеко га је највише очуваног код нас, међутим, међу сачуваним делима нема ни једног које би се могло сматрати за прототип дуборезних светогорских иконостаса. Таквих дела нема ни у Бугарској. Б. Филов је дао преглед дуборезног стварања у Бугарској[7], у коме се несумњиво могу пратити традиције једне локалне школе, али где нема објеката који би били старији, ма и далеки узор атоског иконостаса XVII века. Исти је случај и са Румунијом, чији је богати материјал публиковао Јорга[8].

Грчки материјал није објављен ни у целини ни у избору. Поједини пак познати примерци показују несумњиво одлике друге школе. Најстарији мени познат пример грчког дуборезног иконостаса, конципираног као једна целина, је онај представљен на икони светог Мине од критског сликара Лампарда. Свакако је то представа иконостаса који је постојао бар крајем XVI века и који се везивао у неку руку за дела итало-критских мајстора. Делује као објекат једне одређене школе која већ има свој изграђени став и у погледу на целину, и у погледу на детаљ, али која нема ближих додирних тачака са светогорским стварањем. — Сви остали познати грчки дуборезни иконостаси су осетно млађи од атоских[9]. Поједини ранији објекти нису конципирани као јединствена целина дуборезног иконостаса.

По досадашњем сасвим непотпуном знању дуборезног стварања по православним земљама, чини се сигурно да је највероватнија претпоставка да су монументални светогорски иконостаси настали баш на самом Атосу, како се већ и претпостављало[10].

Света Гора, са својим релативно богатим манастирима, извесном обезбеђеном сигурношћу у ова несигурна и сиромашна времена, била је у могућности да постане центар једног новог великог стварања, јер је давала уметницима прилике да стварајући замашна дела, развију све своје способности. — У Свету Гору су долазили монаси из свих православних земаља и доносили са собом традиције и знања својих постојбина. И у средњем веку, а и за време турске окупације, у калуђере су изгледа највише ишла деца из занатлијских породица[11], — и они су свакако преносили један део вековима стицаног искуства. У Светој Гори, као и у неким другим великим манастирима, известан број калуђера се бавио занатима и уметничким стварањем. Калуђери су не само преписивали и илуминирали књиге, већ су и припремали пергамент, повезивали књиге и уметнички об-

[5] *J. Strzygowski*, Die Kathedrale von Heraklea, Sonderabdruck aus Jahresheften des Osterreich. Archäol. Inst., т. I, 1898, стр. 20, сл. 9; *Исти*, Amida, Heidelberg 1910, стр. 212.

[6] *Ch. M. David*, L'art au mont Sinai, стр. 98.

[7] *Б. Филовъ*, Старобълг. изкуство, стр. 54—57, 101—112, таб. XXXIV—XLVII, сл. 41, 77—85.

[8] *N. Iorga*, Les art mineurs en Roumanie, т. II, стр. 9—16, таб. 1—58.

[9] Иконостас из Victoria and Albert музеја није из XVI века, како је претпоставио Бреје (*L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs byzantins, стр. 80—81, таб. XLII) већ са краја XVII, или још пре, са самог почетка XVIII века. Из тога ће времена бити и иконостас изложен у Византијском музеју у Атини (*G. Sotiriou*, Guide, сл. 41, стр. 71), који, као да је дело неке издвојене школе која је стварала на Јонским острвима. Осетно старији иконостас из цркве Преображења у Метеорима, резан 1645. године, показује исто тако сасвим издвојену концепцију дубореза: — балканске традиције, са извесним сродностима са пећко-морачким дуборезом и мањим утицајима Свете Горе.

[10] *Рад. Грујић*, Дрворез Светог Спаса и Свете Богородице, стр. 170.

[11] Јевстатије митрополит солунски у свом спису ἐπίσκεψις βίου μοναχικοῦ 153, пребацује монасима слабу писменост јер долазе већином из занатлијског сталежа (*Ф. Гранић*, Црквеноправне одредбе хиландарског типика светог Саве, Светосавски зборник књ. 1, Београд 1936, стр. 97).

рађивали корице. Они су често и везли црквене везове[12], сликали иконе[13], живописали цркве[14], а по правилу били и резбари. Сви атоски иконостаси, колико се зна, дела су калуђера. Монах Неофит резао је 1611. године иконостас у Протатону[15], јереј Исаије 1622 — онај у Пантократору[16], јеромонах Василије 1679 иконостас у Ксенофону[17], јеромонах Софроније 1783. онај у Дохиарију[18] итд., што значи сигурно, да је на Атосу у то време постојала бар једна већа дуборезна радионица, — и да су се, придошли калуђери ту дефинитивно формирали. Тако да би атоски дуборез био комбинација знања донетог на Свету Гору, са оним стеченим у светогорским радионицама. Како је несумњиво највећи део светогорских калуђера долазио са Балкана, највероватнија је претпоставка да се у темељима светогорске школе налазе стара дуборезна искуства балканских народа, — која су почетком XVII века скупљена, прерађена, освежена и проширена на самој Светој Гори. Ову промену вероватно је спровео један изузетно даровит уметник сличан монаху Неофиту, — ако то није био и Неофит лично. Јер његово дело, иконостас у Проратону, не само да је најстарије, не само да нема ничег сличног што би му претходило, него је неоспорно и најјача дуборезна целина можда уопште на Светој Гори, а свакако у првој половини XVII века.

Атоски иконостаси XVII века имају обично два реда икона — престоне и празничне (међу којим се у центру налази сведена деисисна композиција), — и велики крст над иконостасом. Дуборез је покрио целу површину, и иконостас је у целини компонован као једно дело. У почетку су још биле задржане само парапетне плоче средњевековних камених иконостаса (Протатон, Ксенофон), као и код скоро савременог морачког, а тек касније су и оне замењене дуборезним. — Иначе, већ од великог протатонског иконостаса дуборезне оквире имају и престоне иконе. На горњим дверима више нема сликане декорације, оне су целом површином украшене само дуборезом. Архитравна плоча богато је декорисана резбом. Мотива је више, и редовно су флорални, а постављени су у хоризонталним релативно уским тракама. Међу орнаментима један је број преузет из западног стварања: пеликан који сам себи вади срце да нахрани децу, маска из чијих уста или ушију полази лозица, вазе са цвећем и, најзад, понекад директно преузете са вињета талијанских књига XVI века — појављују се и картуше увијених обода. Сви ови преузети мотиви прилагођени су новој намени. С друге стране, стари византијски мотиви су нешто измењени приближени реалним представама — (винова лоза специјално), они још увек покривају целу површину, па је нова целина светогорских дуборезних иконостаса XVII века у ствари компромисно решење два схватања. Орнаменти распоређени по целој површини теку понављајући се непрестано, али је њихова обрада друкчија, најчешће готово сасвим реалистична. Флорални мотиви постоје у простору. Гранчице, гроздови, цветови и листови слободно се пружају, прелазе један преко других и дати су en face, у профилу, савијени, испружени, у три четврти. Само је један део орнамената задржао стару обраду (оштро сечени листови стилизованог аканта, и понеки дупли цвет). После дугог времена опет се, као на старим рано хришћанским и византијским делима, појављују птице између винове лозе, гроздова и лишћа[19]. Извесни позајмљени мотиви прихватају

[12] Код нас, на пример, јерођакон Макарије везао је 1693. плаштаницу из Коморана (*Л. Мирковић*, Црквени уметнички вез, књ. I, Београд 1940, стр. 25—26).

[13] Да поменем само неколике наше: охридски ђакон Јован, јеромонах Макарије, Лонгин, јеромонах Стефан, Митрофан и др.

[14] Јеромонах Макарије, а од Крићана — монах Теофан, јеромонах Неофит и др. (*G. Millet*, Recherches sur l'iconographie, стр. 660).

[15] *G. Millet*, J. Pargoire et L. Petit, Recueil des inscriptions chretiennes du Mont Athos, No. 19. Paris 1904, стр. 5.

[16] *Исти*, нав. дело, стр. 52, No. 168.

[17] Фотографије светогорских иконостаса уступио ми је Г. Мије, са њих сам и читала натпис.

[18] *П. Успенски-*, Второе путешествие по святои Горе Атонскои въ годи 1856, 1859 и 1861; и Исти, Описание Скитовъ атонскихъ Москва, 1889, стр. 76.

[19] Василијева декорација Кенургиона, или она цркве Скрипу у Беоцији (*Ch. Diehl*, Manuel d'art byzantin, т. I, стр. 413.).

се, очигледно јер су им у новој средини нашли одговарајуће не само место већ и тумачење. Пеликан који себи вади срце да би нахранио своју децу, познати мотив западног стварања[20], стављан је у подножје дуборезних светогорских крстова, јер се у једној статији која се пева на Велику суботу, упоређује пеликанова жртва са жртвом Христовом. Међутим, други део позајмица, далеко већи, чисто је декоративног карактера (маске, вазе, картуши и сл.).

Овај живи утицај западне уметности у разним видовима, донели су са собом критски мајстори, специјално сликари који су највећим делом, учили у Венецији, обично у атељеу при цркви San Giorgio dei Greci.

Целокупна делатност светогорске школе излази из оквира овог рада. Задржаћу се само на оним споменицима који имају везе са нашим стварањем, утолико што су вероватно дела наших људи. Међу њима се истиче стари хиландарски иконостас, и дуборезни радови јеромонаха Василија у Ксенофону.

Стари иконостас хиландарске саборне цркве из 1635. године, сачуван је на жалост само фрагментарно. Њега је Хиландару поклонио херцеговачки митрополит Симеон[21]. Пошто је касније демонтиран, он је распарчан, и од њега су створене мање нове целине: иконостаси у цркви светог Василија на мору (*Табла* LXV, б и *Табла* LXVI), у параклису Светог Ђорђа (*Табла* LXVII, а) и у црквици светог Трифуна у башти[22]. Они су састављени углавном сасвим произвољно и невешто. По сачуваним фрагментима изгледа да се овај иконостас највише издвајао од осталих светогорских, и да се умногоме везује за наш савремени дуборез. Чини се да је његова архитравна плоча имала *један* мотив, а не низ хоризонталних трака. Цео ренесансни оквир, који се налази испод и изнад винове лозе, само је рам главном мотиву, — а не део низа самостално постављених орнамената у хоризонталне редове. — Велике розете постављене изнад иконе Богородице, подсећају на оне у подножју морачког крста. Орнаменат на стубићима је схваћен као на нашим дуборезним делима пећке школе морачке радионице. За њу се везује и карактеристични орнаменат везаних копча којим се завршавају горње двери. — Дело није уједначено ни стилски. На архитраву прихваћени ренесансни мотив још увек подсећа на рад у камену, стилски то је типично суво преношење примљеног узора. С друге стране, реалистична обрада винове лозе, са релативно меко обрађеним листовима и гроздовима, подсећа на дела атоских дуборезаца који су резали иконостасе на почетку XVII века. Међутим, стубићи поред престоних икона имају декоративније схваћене и орнаменте и њихову примену. То су на истом делу три става при примени декора, три стила у обради. Овако неуједначено дело очигледно упућује на мајстора који је желео да усклади два знања и два схватања: дуборезног стварања на Атосу и оног у пећко-морачкој школи. Издвајање хиландарског иконостаса из осталог дуборезног стварања на Светој Гори, његове неоспорне везе са делима из морачке радионице, доказ су израђеног става наших резбара и неоспорно јаке традиције наших радионица. Везе између Хиландара, Пећи и Мораче биле су и под турском окупацијом непрекидне, а у XVII веку чак и специјално интензивне. — И сам хиландарски иконостас поклон је једног херцеговачког митрополита. — Према томе, сасвим је могућа претпоставка да је херцеговачки митрополит за то дело довео, или послао, једног од њему познатих уметника који су баш тада радили доста у старој Херцеговини.

Хиландарски иконостас је драгоцен документ о односу нашег и светогорског дубореза, али са уметничке тачке гледишта не представља неко значајније достигнуће, нарочито с обзиром на већ поодмакли XVII век, и развијено дуборезбарство у то време.

[20] Изгледа да је Ђото први везао представу пеликана уз Распеће (*K. Künstle*, Ikonographie der Heiligen, т. I, стр. 122—123), Иначе се издвојене представе пеликана налазе већ раније (на једној канцели из цркве Светог Амброзија у Милану, на рељефу из Модене, (*Künstle*, нав. дело, стр. 122—123), на витрају у Ману (*E. Mâle*, L'art réligieux du XIIIe siècle en France, Paris 1928, сл. 79), итд.

[21] *Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 6756.

[22] *Љуб. Стојановић*, нав. дело, књ. IV, стр. 140. Фотографије ових фрагмената уступили су ми проф. Ђ. Бошковић и проф. Св. Радојчић, на чему им и овом приликом захваљујем.

Далеко је значајније дело јеромонаха Василија.

Јеромонах Василије је један од ретких светогорских резбара за кога се зна да је радио више дела. Његов изванредни иконостас у Ксенофону (*Табла* LXVIII и LXIX) из 1679. године, неоспорно је инспирисан Неофитовим делом у Протатону.

У подножју крста сачуван је кратак дуборезни запис: **въ лѣто ЗРПЗ Василие иером[онахъ]** Његов је и дуборезни циборијум над часном трпезом у Ксенофону (*Табла* LXXI). На развијеном свитку, израђеном у дрвету, картушу савијених крајева, неоспорној позајмици са талијанских гравира, налази се сасвим кратак натпис писан црвеним словима на златном позађу, само са поменом имена Василија јеромонаха, али без године. **+ Ниенте ке Василие їеромона[х].**

Свакако је био његово дело и велики крст који се налазио над иконостасом у старом храму Светога Ђорђа, који је овој цркви „поклонио Василије јеромонах“ 1679. године[23]. То би били сви досад познати подаци о дуборезном уметнику јеромонаху Василију. — Из њих је сигурно само једно, да је он био на Светој Гори око 1679. године. По иконостасу у Ксенофону несумњиво је да се он формирао у светогорској школи. Остаје отворено питање одакле је дошао. Највероватније ће бити из Србије, не само због натписа српске редакције на његовом делу, већ и због познате чињенице, да се у XVI—XVII веку налазио већи број Срба монаха у Ксенофону, од којих су се неки бавили и уметничким стварањем[24]. Само нешто раније, 1642. године, престону икону Сабор арханђела, радио је изгледа кратовски митрополит Јосиф[25]. Међутим, није искључено и да је Василије румунског порекла. У Румунији постоје једне дуборезне двери са лепим натписом старосрпске рецензије које је резао 1654. године јеромонах Василије[26]. Према томе, постојала би могућност да се ради о истом уметнику, мада је временски размак приличан. Чињеница, да се на овим дверима у Румунији јавља српски натпис, није нимало необична, јер је познато да је уметничко стварање у Румунији у XVI па и у XVII веку било под јаким утицајем српске културе и уметности. Према томе, могла би се узети у обзир и претпоставка да је јеромонах Василије био Румун. Међутим, с обзиром на стилску везу која постоји између Василијевог дела и једног дела нашег дубореза и с обзиром на чињеницу да је Василије релативно често монашко име[27], чини нам се вероватнија претпоставка да је у питању ипак наш мајстор. Везе Василијевог дела на Светој Гори са нашим стварањем нарочито су јасне на обради великог крста над иконостасом, који обрадом подножја подсећа на подножје пивског великог Распећа, док у румунском савременом дуборезу нисмо нашли ни један елеменат којим би се везао за Василијево стварање на Светој Гори. Због тога, и уз ограду, уносим ипак Василијево стварање у преглед нашег дубореза.

Његово сигнирано и датирано дело: иконостас у Ксенофону, припада дуборезбарској уметности Свете Горе XVII века, и уско је везано са иконостасом у Протатону који је радио јеромонах Неофит 1611. године (*Табла* LXIV). Иста је архитектоника дела: на старе мермерне парапетне плоче постављене су велике престоне иконе, раздвојене малим дуборезом обрађеним стубићима, засведене дуборезним луцима. Велика архитравна плоча положена преко стубова састављена је из шест хоризонталних редова, шест разних декоративних мотива. На њима се диже ред празничних икона груписаних око иконе

[23] *П. Успенски-*, Востокъ христијанский, С. Петербургъ, 1892, стр. 326.

[24] *J. Petit*, Actes de l'Athos I, Actes de Xenophon, S. Peterburg 1903, стр. 14; и *H. Omont*, Mission archeologique française, Paris, 1902, стр. 100 и 101.

[25] Архимандритъ ныне епископъ Порф. Успенский,нав. дело, стр. 33.

[26] *Al. Odobeson*, Sciturile si metuasele manastirii Bistrita Valcea, Buletinul comisionü monumentelor istorice, An. I, Вйcaresti 1908, стр. 102.

[27] „Изуграф Василије“ сликао је 1632. године цркву Климентицу у Мустаћима (*Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи бр. 1146) као и занимљиве двери са богатим дуборезом, на којима се несумњиво осећа утицај Ђорђа Митрофановића и светогорског стварања. Временски, овај је Василије још даљи од мајстора Василија који се помиње у Румунији, а са којим би можда могао имати везе. Важно је да се, по његовом делу судећи, он бавио и на Светој Гори, уколико није прихватио резултате њихових мајстора из друге руке, — преко Митрофановића на пример.

Деисиса. И празничке иконе раздвојене су дуборезним стубићима и засвођене дуборезним луцима. Изнад њих су постављена још четири хоризонтална реда орнамената па је најзад цело дрво надвишено и крунисано великим Распећем. Цео распоред маса на иконостасу у Ксенофону је исти као и у Протатону, исти је и однос иконописа и дубореза, исти је распоред хоризонталних, вертикалних и лучних линија, исто је и схватање орнамената, иста је жеља да се избегне и монотонија и претрпаност. Читав низ разних орнамената смењује се један са другим, и ни у један мах не сметају ни један другоме, ни целини. Слични су и сами орнаменти, делом преузети из старохришћанске и византијске уметности (винова лоза, оштро сечени листови слични аканту), али комбиновани са мотивима позајмљеним са талијанских вињета XVI века, и савременог западног, специјално талијанског намештаја, оквира и обрађеног метала (маска, пеликан, ваза са цвећем и сл.).

Исти је стил рада. Поред сасвим реалистички обрађене винове лозе, постављене и у простору, па и у покрету, појављује се мотив стилизованих, оштро сечених листова аканта, који се непрестано понављају целом дужином. Понекад само Василијева обрада је нешто мекша, и понеко решење срећније. Место реда усправних гранчица испод празничних икона, које се јављају на протатонском иконостасу, Василије је убацио низ готских, увијених листића, који подсећају на плетеницу и ефектније делују својим таласастим вертикалама. Али углавном, све до великог крста, Василије се држао протатонског узора. Само је велики крст обрадио на други начин. Крст у Протатону рађен је истим стилом и истом техником као и други делови иконостаса. Он довршава дело. Његова чврста вертикала појачава ефекат широког појаса хоризонталних орнамената, — она је логичан завршетак овог дела. Јеромонах Неофит је остао доследан најбољој византијској традицији: дело му је потпуно уравнотежено и логично. Међутим, Василијев велики крст је превише лак за масивни иконостас (*Табла* LXIX). Ажурно обрађени орнаменти, лаки и прозрачни, рађени као филигран или фина чипка, далеко су мекши од осталих делова иконостаса. Велики крст просто лебди, као да је ослобођен своје тежине, и не завршава иконостас, већ га продужује у простор. — У општој концепцији дела, Василијев крст се ослања на онај из Росикона (*Табла* LXX), — али је целина ипак добила други израз и други значај. Василије је прихватио исти облик росиконског крста, исто решење проширених кракова на крајевима. Гранчица са расцветалим ружицама, која уоквирава дело са спољне стране, полази из исте вазе, резане у профилу, само што су Василијеве ружице мекше, лакше и прозрачније, — и што им је додао са спољне стране потпуно чипкаст троугаони додатак, који још више наглашава лаки и пенасти флорални мотив. — На исти начин три гранчице наглашавају проширене кракове крста. Међутим, рељефну представу пеликана, која се на росиконском крсту налази испод доњег крака крста, а изнад змајева, Василије је преместио у подножје Распећа. Слично је решење и дубореза бочних икона, које је исто тако инспирисано росиконским прототипом, само што их и опет Василије даје у лакшој и далеко мекшој обради, чистом ажурном техником. — Подножје крста у Росикону компликованије је решено. Змајеви, „реално" представљени, имају изукрштане репове, док се на ксенофонском великом Распећу у подножју налазе само две рибе, релативно сасвим једноставне, мирне у покрету, — које подсећају стилизацијом на пивски велики крст. На морачко и пивско велико Распеће подсећа и појава оруђа страдања: копља и сунђера. Само што је код Василија оруђе страдања дато „реалистички", без сувишних украса. Василијев иконостас чист је у концепцији, јасан и логичан, чак и онда кад Распећу даје извесне иреалне компоненте.

Велики крст, који је вероватно исти јеромонах Василије поклонио исте 1679. године старој цркви Светога Ђорђа, изгледа да се изгубио. Било би заиста вредно знати да ли се уметник задржао на једном успелом решењу или је можда тражио друга.

Друго његово очувано дело говорило би можда у прилог ове друге претпоставке, јер циборијум из Ксенофона показује друго коришћење дубореза (*Табла* LXXI. Овај циборијум по својој уметничкој вредности свакако није раван иконостасу, — али је ипак веома занимљив као остварење. Јасно је по њему да је Василије имао лепо осећање архитектонских вредности маса и да је умео да их користи. Постепено пењање горњих делова изведено је логично, једино је сасвим горњи део нешто претрпан. Тај завршни део подсећа својим решењем на савремене дарохранилнице у облику цркве изведене богато у

металу. Прихваћен са једног предмета релативно малих димензија, схваћеног и обрађеног као минијатурна представа, овај мотив је нелогично пренет у нову средину где је уметник раније извлачио ефекте и из распореда маса и већих површина.

Ово дело јеромонаха Василија уопште има низ детаља пренетих без прилагођавања, а покупљених са разних страна. Мотив маске, из чијих уста полази гранчица, преузет је из западног стварања и његова обрада је углавном задржала карактер оригинала. Међутим, међу лишћем се појављује представа птице која се стилски пре везује за ранија балканска стварања. На венцу првог, најширег дела „крова" циборијума, оштро сечени листови још носе карактер средњевековне балканске камене пластике са које су пренети. Међутим, обрада квадратне површине последњег, горњег реда „кровне" конструкције несумњиво је у вези са савременим балканским дуборезним намештајем. Исти мотив често краси невестинске сандуке и просто је, чини се, пренет са њихових ужих страна. Из црквеног дубореза, са великих крстова, позајмио је гранчицу са шишарком. А горње решење купола повезује се са савременим стварањем у металу. На обраду метала подсећа и украс стубића: непрекинути низови ромбова са уписаном копчом. — Сви ови детаљи нису стилски сроћени, уз то се код сваког скоро редовно осећа материја са које је орнаменат преузет. Поједине партије обрађене су меко (ружице), друге сасвим оштро и одсечно (варијанта аканта). Једни делови имају орнаменте третиране на оријентални начин, сасвим површински, док су други обрађени скоро реалистички (разврежали флорални мотив). Једни се једва издвајају са позађа, други га оштром и дубоком сенком наглашавају (мотив гранчице са шишарком на врху).

По овом делу судећи, Василије је углавном прихватио било готове целине, било готове обрасце детаља и стварао од њих целине. Но он је ипак несумњиво имао дара, и поред свих неусклађености успевао је да ствара, јер је неоспорно осећао вредност површине и линије у простору, у чему је његова главна снага.

Неколико наших нешто каснијих иконостаса настало је под несумњивим утицајем светогорске школе. Од њих су најзначајнији онај у цркви светог Димитрија у Битољу, и онај у цркви манастира светог Наума на Охридском језеру из 1711. године.

Стари иконостас цркве Светог Димитрија у Битољу демонтиран је касније, исечен и пренет у капеле Григорија Богослова и Преображења, које се налазе на спрату исте цркве (*Табла* LXXII, а, б).

Не зна се када је резан иконостас Светог Димитрија. Раздобље које се добија по малобројним историјским подацима о овој цркви врло је широко. Наиме, иконостас није могао настати пре 25. новембра 1627. године, када је освећен антимис ове цркве.[28], ни после краја XVIII века, јер је средином XIX века демонтиран као стар и оронуо. — По стилу дубореза судећи, он је настао најпре или последњих десет година XVII века, или првих десет година XVIII века, када је створен и светонаумски иконостас са којим је стилски неоспорно уско везан.

О архитектоници целине, и о распореду иконописа и дубореза могу се стварати претпоставке на основу очуваног иконостаса у цркви светог Наума. Архитектоником и распоредом дубореза, као и избором мотива, овај иконостас се везује за другу групу светогорских дуборезних иконостаса, којој припадају иконостаси у Пантократору (*Табла* LXVII, б) и Моливоклиси, код којих се више не употребљавају хоризонталне траке орнамената на архитравној плочи већ само мотив винове лозе распоређен у целим доњим партијама плоче. Иконе су смештене под аркаде, које у лучном делу имају или стилизовани орнаменат шкољке, пренете из ренесансног стварања, или стилизовани полуцвет. Оба македонска иконостаса имају три реда икона: престоне, празничне и деисисне. — Њихови творци су комбиновали светогорску традицију, где се најчешће користе иконостаси који у другом реду имају празничне иконе са централном иконом Деисиса, са балканском традицијом у којој се обично у другом реду икона налази развијен Деисис. И стилом и обрадом оба македонска иконостаса се везују непосредно за светогорско ду-

[28] *И. Снегаровъ*, История на охридската архиеп. патр., т. II, стр. 285—286.

борезно стварање. И њихов рељеф је далеко наглашенији и дубљи него на осталим нашим делима, листови, гроздови, гранчице постоје у простору. Наглашено је чак и постојање другог плана, са листовима који прелазе преко гранчице, листа или грозда. Међу сасвим реалистичким представама винове лозе појављују се с времена на време птице раширених крила, или у мирном покрету, — Оне редовно кљују грожђе, било да се сагињу према њему, или да дижу главе пут њега (*Табла* LXXIII). У оба случаја преузети су са светогорског дуборезa и иконостаса сличних оним у Пантократору и Карејској ћелији. С времена на време појави се поново и представа двоглавог орла, и чисто западњачке маске из чијих ушију полазе гранчице. Иконостас се завршавао јако стилизованим издуженим цветовима, у барокизираном облику употребљен је исти флорални орнаменат који се налази испод икона на кучевишким дверима, али-који се налази и у Светој Гори на протатонском иконостасу.

Иконостас из Светог Наума настао је свакако у истој радионици и дело је најпре истог уметника (*Табла* LXXIV, а и б). Резан је 1711. године. Датум је забележен на средини горњих двери. Готово је идентичан са иконостасом из цркве светог Димитрија, и по архитектоници, и по распореду дубореза и иконописа, и по избору мотива, и по стилу, као и по техници. Разлике су минималне и јављају се само у детаљу. Лучни део изнад празничних икона на иконостасу Светог Наума има редовно исти мотив, стилизовани полуцвет дугих латица које се при крају лако проширују и гранају. У Битољу тај простор има наизменично орнаменат полуцвета оштрих сабљастих латица, и букет цвећа у чијем се центру налази каранфил, омиљени декоративни мотив турског стварања. Овај детаљ представља највеће удаљавање од светогорске школе, и доказује несумњиви утицај домаћих радионица, чији су мајстори у то време чешће, радили и дуборезне радове по турским кућама и џамијама. Он доказује да су ове иконостасе радили домаћи мајстори који су се формирали под утицајем светогорског дуборезног стварања, али који су остали везани и за савремена домаћа искуства.

Ова два македонска иконостаса представљају последње велике творевине у духу средњевековног стварања на нашем тлу, и истовремено наговештавају нове путеве. Све је очигледнија тенденција ка реализму. Цветови, гранчице, винова лоза, птице па и фантастични змајеви (на иконостасу у Светом Науму), доказују жељу мајстора да се да опсервирана природа, да се нагласи простор, дубина, па и ваздух. Будући дебарски копаничари имаће да учине у бити само један корак даље — да ослободе дрво сасвим, скидајући са њега гипсану подлогу, боје и злато.

Уметници ових иконостаса последњи су велики мајстори код којих је још увек битно стварање у нашем средњевековном стилу. Међутим, они су у неку руку и први мајстори нових стремљења. Њихова дела везују се за виђено, за опсервирано, за живот. У том основном схватању уметничког дела они су већ и уметници новог времена.

4. ДУБОРЕЗНИ ПРЕДМЕТИ НАСТАЛИ ВАН ДУБОРЕЗНИХ ШКОЛА

Један известан број предмета резаних у дрвету издваја се из савременог стварања у оквирима већих дуборезних школа XVI и XVII века. Одступања су већа и мања, али увек довољно наглашена, да је очигледно да се ради о делима насталим ван наших већих дуборезних центара. Само понеки детаљ на скоро сваком дуборезном делу дозвољава да се оно може приближити овом или оном стварању, назиру се утицаји, слуте инспирације; али као целине, јасно је да су ово творевине мајстора који су више или мање самостално и издвојено стварали. При раду они се користе и сасвим неочекиваним старијим решењима, не само оним у дрвету, камену или металу, већ и сликаним, цртаним, тканим и везеним. — Код оваквог рада долази до неочекиваних резултата. Поједина дела издвајају се из савременог стварања — резултатима који делимично антиципирају будућа настојања, чешће — она су неочекивано ретардирајућа. Традиционализам је изузетно јак, специјално у извесним крајевима[1]. Како се ова дела уз то инспиришу на разним изворима и разним делима, и објектима различитих техника, тешко је установити међу њима и релативну хронологију.

Тачнији датуми понекад се могу добити на основу иконописа, али је релативно мали број двери, којих је највише међу овим очуваним дуборезним делима, који има добро очуване иконе, — најчешће оне су или рестауриране у XVIII или XIX веку, или су тако потамнеле да се без детаљног чишћења не може ништа сигурније рећи о времену њихова постанка, те силом прилика и ту датирања остају најчешће релативно широка и недовољно прецизна.

Делимично за датовање може послужити величина икона на њима, њихов број, као и избор тема. Али и ту има прилично одступања да се тешко може бити прецизан. По правилу, старе двери, оне из правог средњег века, имају само две иконе које најчешће заузимају целу површину (као двери приказане у Омелијама монаха Јакова, оне у Минхенском псалтиру, или т. з. двери из Андреаша). Међутим, оне се повремено налазе и знатно касније. Једне двери из Дечана и оне из манастира Црне Реке, у XVI па и у првој години XVII века, имају само две фигуре из композиције Благовести на целој површини двери. Њима су сасвим сродне и двери из Горажодевца, и једне из Свете Горе[2], а блиске су им и двери из Шопског Рудара из 1561. године макар да се на њима појављују и мале фигуре пророка. Појава пророка Давида и Соломона изнад двеју фигура Благовести готово редовно се јавља у каснијем времену, а доследније се употребљавају тек од почетка XVI века. Међутим, двери из Веле у Епиру, које су средњевековна творевина, већ имају пред-

[1] У том погледу је уметничко стварање у Македонији у турском периоду најтипичнији пример не само у илустрацијама књига (*Св. Радојчић*, Старе српске минијатуре, стр. 16), већ и у дуборезу. Сећање на старија стварања гдекад је толико да је чак и Кондаков сматрао да су двери из Марковог манастира настале већ у XIV веку (*Н. Кондаковъ*, Македония, сл. 120, стр. 184—185), док су оне сигурно из почетка XVII века.

[2] ***Н. П, Кондаковъ***, **Русская икона, Т. II, Prag 1929, таб. 126.**

ставе пророка[3]. Ипак, ако оставимо изузетке по страни, сигурно је да током XVI и XVII века постоји тенденција да се представа Благовести просторно смањи, али и да се композицијски прошири додавањем пророка. У неким областима та је тенденција слабије наглашена (пећка школа), али постоји. У извесним крајевима појављује се и трећи ред икона са представама композиција из Богородичиног живота (Ваведења на дверима из Малих Врача у Охриду, и Сумње Јосифове на дверима из Калишта). Понекад се стављају представе врховних апостола Петра и Павла или евангелиста. Тако да распоред икона може да послужи као прилично сигуран оријентациони елеменат, али код прецизнијег датирања мора се користити веома опрезно због осетних разлика схватања у разним крајевима и код различитих уметника.

Претпостављало се да би се и висина двери могла да користи за датирање, али као и сви други елементи, и овај је од сасвим релативне вредности. Средњевековне двери заиста су прилично ниске и осетно сличне величине (Андреаш — 1,27, Хиландар — 1,25 cm, и др.), међутим, двери представљене на сцени Ваведења у Ариљу достижу првосвештенику скоро до рамена, што индицира употребу и виших двери у то време и налаже извесну опрезност. У XVI и XVII веку имамо истовремено и веома високе двери (Антонијеве из Пећи и дечанске имају чак по 1,86 cm) и сасвим ниске (Слепче — 1,05, Мали Врачи — 1,12, Гораждовац — 1,12, Климент — 1,10 cm, и др.). Очигледно да је и висина зависила од краја у коме су створене. Двери из пећке школе далеко су више од двери из прилепско-слепчанске школе, те је и висина двери само елеменат делимично оријентациони. Када су у питању дела једне школе, онда и он може добро да послужи; незгодно је што се мора употребљавати са највећим опрезом баш за она дела која су настала ван оквира појединих школа и која је гдекад веома тешко ближе датовати, јер су инспирисана сасвим различитим делима, различитим техникама. Настала у разним крајевима, она имају скоро свака за себе проблем концепције целине и обраде.

Преузимање мотива и стила из једне технике и пребацивање у другу веома је честа појава у историји уметности и примењене уметности. У кругу византијског стила замена материјала специјално је често коришћена у најпотпунијем смислу. Обично су у мање скупоценом материјалу имитирани скупоцени луксузни предмети. И те имитације биле су потпуне. Кремонски епископ Лиутпранд описујући византијски царски престо помиње и лавове који су били „бронзани или дрвени, не знам тачно, но у сваком случају позлаћени"[4]. Међутим, у нашем дуборезу турског периода појављују се поред несумњивих тенденција да се створе дела која ће давати утисак оних од скупоценијег материјала (Мали Свети Врачи), и једноставно преношење мотива ради мотива (Завала).

Најкарактеристичнији пример утицаја рада у металу, у овом случају специјално оног у сребру, дају двери Малих Светих Врача из Охрида (*Табла* LXXV, а и б). Мотив везаних испреплетаних кругова није само преузет са метала него и технички подсећа на обраду сребра, а он је једини украс целе горње партије двери. Само на доњем делу оквира јављају се, на мирној површини, четири медаљона украшена опет испреплетаним круговима (*Табла* LXXVI, а и б). Овај доњи део делује као постамент и чврст ослонац главној, горњој партији дубореза, која се и схватањем декоративних површина, и употребљеним мотивима, и стилом орнамената, и техником израде везује за скупоцене сребрне окове охридских икона. Као што су и лепи сребрни окови били ефектни део целине, тако је и овде схваћен и коришћен дуборез. Он има исту улогу коју су некад имали оквири и позађе икона који су бивали покривени искуцаним мотивима у сребру: да истакну икону. И заиста, на овим дверима на којима се појављују неуобичајено три реда икона, уметник је успео да нагласи иконе и да их веже у целину. Он је био толико занет проблемом истицања икона и својим узором, да чак није водио рачуна о чињеници да су двери састављене из две половине, већ их је обрадио тако да су оне једна недељива целина која се само случајно раздваја на два дела. Орнаменат на преклопу обрађен је на исти начин као

[3] *G. Sotiriou*, Les bois sculptés, сл. 3, стр. 173.

[4] *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, Москва 1947, т. I, стр. 19.

и на осталим ивицама. При отварању двери мотив се ломи на две половине. Иконе су наглашаване по важности: најистакнутије су две фигуре Благовести стављене у правоугаоне просторе под преломљене лукове који се ослањају на тордиране стубиће. У горњим угловима правоугаоне плоче убачена су четири цвета, по један у сваки угао. Испод Благовести, и два квадратна једноставна простора, налази се представа Ваведења у два дела. У врху у простору који прати горњи лучни облик двери, а који је маркиран тордираном пантљиком, налазе се, уз сам преклоп, нешто веће фигуре апостола Петра и Павла, а сасвим у угловима, под луцима који се ослањају на тордиране стубиће, налазе се две мале фигуре пророка Давида и Соломона. Саставци лукова под којим се налазе ове четири иконе у горњем реду маркирани су полулоптастим украсом.

У истом духу рађене су и двери пећинске цркве Успења Богородичина у Калишту на Охридском језеру (*Табла* LXXVII, а и б). Оне су само далеко рустичније и по квалитету икона, и по квалитету дубореза. И овде је употребљен само један дуборезни мотив — низ кругова кроз који се преплићу две траке стварајући укрштањем ромбове, и он иде око целих двери. На овом делу нема ниједног другог дуборезног орнамента. Орнаменат, несумњиво преузет из стварања у металу, и овде има улогу окова икона, које се, и на овим дверима, појављују у три реда. И овде се две фигуре Благовести налазе у централном правоугаоном простору, под изломљеним луцима који се ослањају на тордирану траку. И на њима су углови горе у врховима иконе маркирани дуборезним цветом. И код њих испод икона Благовести налази се у квадратним пољима композиција (само овде) — Сумње Јосифове, и опет подељена у два дела. Једино што се изнад Благовести, у горњем лучном делу двери, налазе само попрсја пророка Давида и Соломона.

Утицај рада у металу и вероватно старијих металних двери појављује се чешће, и не само код нас[5], али је на овим двама дверима најкарактеристичнији, и свакако није случај да су оне настале у Охриду где су се налазиле бројне, делимично чак и очуване иконе са ванредним сребрним оковима који су заиста били дела која могу да инспиришу. Да ли су ове двери настале на прелазу из XV у XVI век или крајем XVI века и на самом почетку XVII, данас је тешко рећи, мада други датум изгледа оправданији, — нарочито за калишке двери.

Утицај друге врсте рада у металу појављује се на фрагментарно очуваним дверима из манастира Светог Николе Шишевског (*Табла* LXXVIII). Избором орнамената и обрадом мотива оштра, прецизна цртежа, оне подсећају на рад у *бронзи*, и то специјално на онај примењиван при обради оквира врата[6]. Међутим, мајстор није био доследан. У последњем, четвртом, приземном пољу двери, дат је у квадратном простору мотив преплета у коме се, с времена на време, појављује цвет релативно мекше обрађен, преузет свакако са неке заставице. Орнаменат је при транспоновању из једне технике у другу задржао делимично стари карактер цртежа — и једва се издваја са позађа. Бочни мотиви, по изузетку стављени на површине полукружног пресека, појачавају још овај утисак. И у техничком погледу ове су двери изузетак у турском периоду, као што су изузетне и по схватању орнамената и по њиховом избору. Бочни орнаменти су обрађени засебно па накнадно прикуцани на орахову плочу двери.

Међу компликованим комбинованим срцоликим мотивом у овалу, крином и ружицом, уз подређен, редак преплет, појављују се у размацима, избачене обрађене полулопте које потсећају на низ старијих у металу, камену и дрвету. Специјално овај срцолики мотив, и овако коришћен веома је архаичан. У сличном схватању и обради он се јавља на византијским споменицима чак XII века[7], па би се на основу њега могле ове двери ставити у пуни средњи век. Међутим, појава три реда икона, као и употреба тордираног ужета

[5] У Русији је тога понајвише, нарочито на неким објектима. Поједини дрвени поликандилиони имитирају рад у бронзи (*Н. Н. Соболев*, Руская народная резъба по дереву, Ленинград 1934, сл. 101, стр. 194—195; сравни и *В. А. Бугусевич*, Новгород Великий, Ленинград 1930, стр. 112, сл. 90 и др.).

[6] На пример оквир бронзаних новгородских корсунских врата (*Adolf Goldschmidt*, Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen, Marburg an L., таб. II_1, II_2, II_{26} и др.

[7] *Исти*, нав. дело, таб. II_{26}.

око икона из Благовести, обрада најнижег регистра двери, говоре за много касније време, чак и подмакли XVI век. Како су иконе сасвим пропале, не може се ни помоћу њих доћи до прецизнијег датума ових фрагментованих двери, код којих се, или појављују сасвим рано и неуобичајена решења, која ће касније бити прихваћена, или је пак у питању враћање на старо, управо класичан пример традиционализма, што изгледа прихватљивије.

Занимљиво је да се у овим делима насталим ван одређених школа скоро не осећа утицај скулптуре у камену. Ми немамо ни једно дело на којима би он био тако изразит, као што је очигледан утицај рада у металу на дверима из Охрида или рада у камену на неким руским, једва нешто старијим, дверима[8] (*Табла* LXV, б).

Неколика дела, међутим, са самосталним решењима, показују неочекиване утицаје који су доста ефектно коришћени.

Мајстор двери из херцеговачког манастира Заваде[9] инспирисао се у целини схватањем и обрадом орнамената на текстилу (*Табла* LXXIX). Цела површина врата, не само оквир, покривена је познатим текстилним орнаментом — крстом у медаљону. Простори за иконе Благовести (правоугаони) и пророка (округли), скоро се губе у широкој и равној површини непрестано понављаног мотива. Дело због рустичне, непрецизне обраде не делује пуном мером коју је могло имати као концепција целина, јер оне су ипак уметничко дело, мада је на овим дверима мајстор сасвим пренебрегао дрво као материју, и мада од дубореза у правом смислу те речи овде нема ни трага. У том погледу срећније су решене двери из манастира Матке (*Табла* LXXVIII, а), на којима се појављује утицај сликане декорације. Цела доња партија двери украшена је познатим мотивом концентричних ромбова исцртаних немирним линијама, који се тако често користи у сликаној орнаментици XVII века, по нашим сеоским црквама, док се оквир са компликованим преплетом везује за читав низ дуборезних предмета насталих у XVI веку у прилепско-слепчанској школи. Мотив концентричних ромбова преузет из сликане декорације прилагођен је дуборезу: његове немирне, неправилне линије — са непредвиђеном игром светлости и сенке — делују као фантастични цртежи црвоточине. Овом делу осредњих техничких квалитета и слабог сликарског решења икона, концепција дубореза даје вредност уметничког дела које има оригиналности у креацији. Занимљиво је да се у живопису почетком XVII века у Благовештењу Страгарском, у композицији Сретења, налазе насликане дуборезне двери украшене управо само овим мотивом. Двери из непознате цркве у Македонији, сада у Археолошком музеју у Скопљу, (*Табла* LXXX) општом концепцијом распореда дрвореза и иконописа најближе су завалским дверима, али су типично занатско дело. Мајстор ових двери третира дуборез слично решеткама на прозорима турских кућа. И мада је покушао, варирајући решеткаст преплет и убацујући делове овог преплета, да оживи дело, — суво, оштро сечене линије делују монотоно и говоре о неинспирисаном ствараоцу.

Као што смо нагласили, читав низ мајстора дубореза тражио је више-мање самостално, ван оквира појединих школа, сопствени израз у дуборезу. За своја дела, они су се често користили искуствима уметника разних техника, не водећи рачуна о дрвету као материји и могућностима коришћења ефеката које баш сама материја даје. Чак кад су се и инспирисали орнаментима рађеним помоћу дрвета (двери из непознате цркве у Македонији), они су чешће задржали стара занатска решења, апсолутно неинспирисана дрветом као материјом.

Међутим, на једној групи дела, која се изгледа може везати за Охрид и утицај његових уметника, појављује се известан афинитет према материји и наслућивање могућности коришћења баш дрвета.

Четворе двери: из цркве светог Климента у Охриду (*Табла* LXXXI) (сад у Народном музеју у Софији)[10], из цркве Великих Врача у Охриду (*Табла* LXXXII)

[8] *Н. В. Покровскии,* Заметки о памятниках псковскои старины С. Петербург 1914, таб. III.

[9] Двери је дао обновити Теодор Милинковић-Дабић 1763. године (*Владимир Ћоровић,* Херцеговачки манастири, Завала, Старинар, III серија, књ. II, Београд 1922, стр. 7).

[10] *Б. Филовъ,* Старобългарско изкуство, таб. XXXVIII, сл. 1.

(сад у цркви Светог Климента у Охриду), из непознате цркве или у Охриду или из његове околине (*Табла* LXXXIII) (сад у Народном музеју у Београду) и двери из Нереза[11], (*Табла* LXXXIV) — чине издвојену целину, с тим да све четворе двери припадају и иконографијом Благовести, и стилом дубореза — једној радионици, а да су двоје охридске двери свакако и дело истог уметника. Двери из Народног музеја изгледа да су најстарије, у сваком случају уметнички су најјаче, док ће двери из Нереза вероватно бити најмлађе.

Двоје двери, оне из Светог Климента и из цркве Великих Врача у Охриду, (*Табла* LXXXI и LXXXII) готово су идентичне, с обзиром на дуборез, док им се иконопис још не може упоређивати, јер су иконе на дверима из Великих Врача потпуно „освежене“ у XIX веку. Обоје двери имају исти распоред површина, исти однос дубореза и иконописа. На обома иконе Благовести се налазе под тордираним луцима који се ослањају на тордиране стубиће са капителима. На обома нема представа пророка. На обома налазе се у горњем лучном делу двери, изнад фигура Благовести, флорални орнаменти, — као и у пећкој школи, само што је он на овим охридским делима потпуно стилизован, мекшег цртежа, слободно повезаних делова, не подлежући никаквој схеми он је расточен по површини, без правог облика и скоро се утапа у преплет који уокврирава двери. Но и сам преплет је расточен. Без чврсте геометријске схеме, меко резан, он трепери у непрецизним површинама и делује као непредвидљив мотив црвоточине. На исти начин је третиран и централни орнаменат доње површине двери, испод икона. Овај потпуно неправилни орнаменат носи сећање на раније компликоване преплете у којима се, као и на оквирном преплету, с времена на време појављује цвет. Но и овај мотив је третиран тако меко и слободно да се добија утисак каприциозног мотива црвоточине. Овај разбијени и разливени мотив, мек и без чврстине, који се скоро стапа бочно са оквирним преплетом, уоквирен је са горње и доње стране меандром. Испод доњег меандра се затим налазе, на најнижем делу двери, четири квадрата са уписаним цветоликим преплетом око мотива Соломоновог слова, чији је центар наглашен цветом (*Табла* LXXXV). На сваком крилу двери налазе се по два квадрата са овим мотивима. Без ових чврсто резаних партија, неправилни мотив црвоточине би се расплинуо и прекрио двери и свакако разбио архитектонику целине. Међутим, баш овај неодређен и недоречен орнаменат даје главну драж и вредност делу, јер је између осталог дозволио и да се наслути дрво као материја.

Разлика између ових двају охридских двери је минимална: на оквирном преплету, на дверима из Великих Врача појављује се по један цвет ружице у висини горњег меандра и нешто изнад доњег меандра.

Охридске двери из Народног музеја у Београду (*Табла* LXXXIII) осетно се разликују и вероватно су оне или неке њима сличне послужиле као узор мајстору двери из цркве Светог Климента и Великих Врача. На њима је сасвим прецизно резан двоструки компликовани преплет целим оквиром двери. Цветови се на овом оквиру не јављају у самом преплету већ прелазе на одређеним размацима на необрађене уске оквире. Мотив црвоточине у доњим партијама двери овде је нешто организованији, мада се чврста схема основног орнамента већ губи и расплињује. И на овим дверима, овај централни мотив издвојен је са горње и доње стране прецизно резаним меандром. И на њима се јављају четири квадратна поља са цветоликим преплетом, чији је центар наглашен петолисним цветом. — И на овим дверима су представљене само две фигуре из Благовести, без пророка, само што су оне овде смештене у просторе диктиране обликом крила двери, који су опточени само уском тордираном врпцом. Међутим, на њима нема флоралног мотива у лучном делу изнад икона, већ је продужен и наглашен више простор за иконе. Ове двери имају и ликовно најбоље иконе, и могле би припадати и уметности друге половине XV века, или самом почетку XVI века, док двоје охридске двери несумњиво иду у пуни XVI век.

Код свих ових двери укључујући и најмлађе нерешке, поновљен је исти иконографски образац Благовести. Чак се дословно понавља и стилизовани залепршани леви крај Богородичине хаљине испод њене леве руке.

[11] *Н. Окуњев*, Алтарная преграда XII века у Нерезъ таб. I, сл. 1).

Нерешке двери (*Табла* LXXXIV) незнатно одступају од ових охридских. Оне су осетно више (1,50 м према 1,11 м двери из Великих Врача).

Решење распореда површина на дверима је у бити исто, мада су на нерешким дверима иконе Благовести у наглашенијем раму и самим тим акцентованије. На исти начин решено је уоквиравање средишног дела двери, — на исти начин истакнут је као централни мотив — орнаменат црвоточине, само што је на нерешким дверима он оивичен само са горње стране меандром, и што се у доњим партијама налазе не један, већ два реда квадрата са компликованим преплетима (*Табла* LXXXVI, а). И на њима се појављује флорални орнаменат у горњем лучном делу изнад икона, само је он чвршћи у цртежу и организованији.

Флорални мотиви који се у интервалима појављују на овим делима, најчешће немају јасног и одређеног цртежа, сем појединих ружица у горњем лучном делу изнад икона. И на дверима из Великих Врача, — као и на горњим дверима које са њима чине целину, (*Табла* LXXXVI, б) ружице се појављују у продужењу меандра или на оквиру. — Ти цветови имају двоструки задатак, да организују и учврсте неодређени цртеж орнамента и да, завршавајући меандар, донекле потисну његове линије сувише праве и наглашено геометријске. — Сви геометријски орнаменти служе уметнику само за организовање површина. Осетивши да му у том погледу није неопходан и доњи меандар, — јер се налази изнад мотива у квадратима прецизним и јасним, — уметник га је на нерешким дверима изоставио. — Главне ефекте он извлачи из мотива црвоточине, који одговара дрвету и на који је концентрисао пажњу. Игра светлости и сенке међу неправилним линијама делује неочекивано али убедљиво. А цртеж, мада не потпуно неорганизован, делује асиметрично, па је ипак неправилан и непрецизан, — и овако конципиран добија вредност и изразитост оних специјалних недоречених творевина пуних маште.

Н. Окуњев, који је први претпоставио да су нерешке двери и двери из Светог Климента дело једног мајстора, датирао их је врло високо: у XIV—XV век[12]. М. Кашанин их је ставио у XV век[13]; Б. Филов је сматрао да су двери из Климента из XV—XVI века[14]; Ђ. Бошковић нерешке двери датира у XVII век[15]. Међутим, када се цела ова група двери испитује као целина, сигурно је да нерешке двери не могу бити старије од двају охридских, — а оне су свакако из XVI века.

У Бугарској су се сачувале дуборезне двери из цркве свете Петке у Трнову[16] (*Табла* LXXXVIII), на којима се јавља слично схватање декорисаних површина и слична обрада орнамената. Компликовани преплет, главни мотив који уметник користи, организованији је од орнамената црвоточине на охридским дверима, али је зато заузео скоро целу површину двери, одбацивши чак и иконе Благовести у мале медаљоне смештене у лучном, горњем делу двери. — Некада су иконе Благовести заузимале целу површину двери, дубореза није било, или само нешто мало на оквиру. У напредовању и ширењу дубореза на рачун икона у турском периоду, двери из Трнова су кулминациона тачка.

У рустичном облику охридску схему понављају и двери из цркве светог Николе у селу Шишеву[17], (*Табла* LXXXVIII). Једино су код њих иконе Благовести опет добиле нешто више места. Иначе, и распоред мотива и употребљени орнаменти неоспорно су настали под утицајем нерешких двери. Једино је сасвим избачен меандер. Централни мотив црвоточине — у доњем делу двери, само је урезаном линијом издвојен од мотива преплета — црвоточине на оквиру двери. У дну се и овде налазе четири квадратна поља

[12] *Исти*, нав. дело, стр. 20.

[13] *М. Кашанин*, Охридске иконе, уметнички преглед, година I, св. 10, стр. 304.

[14] *Б. Филовъ*, нав. дело, стр. 111, таб. XXXVIII, сл. 1.

[15] *Ђ. Бошковић*, Извештај и кратке белешке с путовања, Старинар, III серија, књ. 6, Београд 1931, стр. 182, нап. 1.

[16] Б. Филов их датира у XV век и сматра да су старије од оних из Светог Климента (*Б. Филовъ*, нав. дело, стр. 101, таб. XXXVIII, сл. 2); док их Окуњев ставља у крај XV и почетак XVI века претпостављајући да су млађе од нерешких. (*Н. Окуњев*, нав. дело, стр. 20).

[17] *Радивоје Љубинковић*, Српски црквени споменици у клисури реке Треске, Скопље 1940, сл. 27, стр. 34.

украшена компликованим преплетом. Међутим, и ови мотиви су тако непрецизно и небрижљиво рађени да се линије сливају једна у другу, те ни они не организују декорисану површину. Линије које издвајају поједине мотиве једне од других врло су оштре, но неправилне. Оне уз то нису довољно широке да заиста издвоје мотиве, већ их само пресецају, а како су сви мотиви слично рађени, они се преливају и мешају.

Занимљиво је решење које је мајстор дао лучном простору изнад Благовести. Цела површина покривена је мотивом црвоточине, у коме су распоређена четири медаљона са симболима четворице еванђелиста. Медаљони су распоређени у облику крста. Два медаљона на хоризонталном краку крста смештена су изнад икона Благовести, а два медаљона на вертикалном краку налазе се на самом преклопу двери, те кад се двери отворе, медаљони се преполове, а кад се двери затворе дају утисак једне затворене целине, као и двери из Малих Врача у Охриду или оне насликане у композицији Сретења у Благовештењу Кабларском.

Од стварно креативног стварања у стилу средњовековног дубореза овде се јавља последњи одсјај. Мајстор малог знања понавља старија дела и успева само понекад да буде занимљив у комбинацијама преузетих решења.

Нису само двери рађене ван оквира већих школа, — поједини уметници прихватали су се и замашног посла — резања целих иконостаса. На жалост ни један од таквих иконостаса није до нас доспео у целини. (Можда је то био онај из Погановског манастира, рађен 1620. године — који су Бугари однели) [18].

Од тих фрагментарно очуваних иконостаса најзанимљивији је онај из манастира Введења — Карпина (*Табла* LXXXIX, а) Св. Радојчић га је датирао, по иконопису, специјално деисисне плоче, у XVI век[19], међутим, судећи по дуборезу он није могао постати пре краја прве четвртине XVII века. На то време упућује појава трећег реда икона на иконостасу, јер је сачувана и плоча са представама пророка груписаних око Богородице, типична декорација каснијег, трећег реда икона.

Све иконе пророка налазе се у већим медаљонима, постављеним наизменично са мањим, у којима су уписани наизменично крст и четворолисни цвет. Сви медаљони, и већи и мањи, и они са иконама, и они са дуборезом, међусобно су везани, а постављени су на позађе, третирано сасвим слично оним украшеним расцветалим лозицама, на којим се налазе и сликани медаљони светитеља у нашим савременим црквама — почетком XVII века. Наиме, из мањих медаљона, горе и доле, две гранчице полазе, па се уплићу и завршавају реалистичном представом лале. И појава цвета лале, карактеристична је за стварање XVII века. Уз то, лале се у овој стилизацији појављују баш тада, поред осталих примена и у дуборезу на неколико дела територијално јако удаљених једних од других. На иконостасу светогорског манастира Пантелејмона лала се јавља као завршни мотив везаних полукругова. На дверима из Христове цркве у Арбанасима (Бугарска), представа лале завршава лучни део двери, замењујући некадашње стубиће. На великом крсту из сремског манастира Петковице, који се сада налази у Музеју Срема у Сремској Митровици, она се појављује као завршни орнаменат. Једино је на карпинском иконостасу примењена на други начин а не као завршни орнаменат. На овом иконостасу распоред површина и примена линија на орнаментима, однос дуборезa и икона показују уопште уметника лепог знања. Његове иконе су пример успелог иконописа у турском периоду, — и дуборез показује не само лепо техничко знање већ и стваралачке квалитете. Ми данас немамо података о постојању сличних савремених решења иконостаса, па се може претпоставити да је у питању лична креација уметника карпинског иконостаса.

У најновије време, Бошко Бабић, директор прилепског Народног музеја, пронашао је у цркви села Зрзе, део иконостаса сасвим сличног по обради дуборезa — карпинском иконостасу. По натпису делимично сачуваном овај иконостас је резан 1627. године. По фотографији фрагмента дуборезa могло би се претпоставити да је и овај оштећени иконостас дело истог уметника који је резао карпински иконостас.

[18] Водачъ народния музей въ София, София 1923, стр. 221.

[19] *Св. Радојчић*, Старине Црквеног музеја у Скопљу, стр. 70—71.

Потпуно усамљено стоји и једини очувани војвођански иконостас XVII века, онај из манастира Крушедола. Крушедолски иконостас је делимично сликан, а како изгледа и резан, 1653. године[20]. Из тога времена биће да су дуборезни оквири око деисисних икона и велики крст над иконостасом. Деисисна композиција није дата на једној плочи, како се код нас обично сликало у XVI и XVII веку, већ на девет великих икона. У центру је икона Христа на престолу, а лево и десно су распоређене по четири велике иконе, увек са по две фигуре. Иконе су ванредни примерци иконописа у турском периоду и свакако су далеко старије од дуборезних делова иконостаса. Оне су несумњиво сликане у XVI веку, и биће да припадају најпре првобитној декорацији цркве. На жалост, замењене су престоне иконе на иконостасу, не само оне из XVI века, већ и оне из 1653. године, па не знамо како је уметник био решио њихове оквире, и како је те доње, евентуално дуборезне партије, везао за горњи обрађени део иконостаса. У горњим партијама он је користећи старе деисисне иконе само додао дуборезне оквире — (као што је случај и на руским иконостасима), и тако их донекле везао за велико Распеће. Уметник крушедолског иконостаса XVII века акцентовао је дуборез само у лучном простору изнад икона, док га је на оквирима употребио сасвим дискретно. Профилисани венац који везује иконе деисисне композиције завршава и иконостас. — Решење дубореза на крушедолском иконостасу ново је и успело. Дубореза је све више што се иде нагоре, и богати лучни украси над деисисном композицијом везују се са монументалним крстом над иконостасом. Необично решење подножја овога Распећа, у виду хоризонталне плоче, неуобичајено неправилна облика, без змајева, украшено розетама, налази се и на великом крсту из сремског манастира Петковице, који је свакако исто тако из XVII века. Слично решење има и рустицизирани стари крст из Велике Ремете. Ово би можда указивало на постојање и једне локалне дуборезне школе у северним крајевима Србије и специјално у Војводини. На жалост, у северној Србији цркве и манастири су толико страдали у непрестаним ратовима и бунама, да је мало који старији предмет успео да се очува у силном пустошењу, а међу сачуваним објектима нема ниједног иконостаса, ниједног предмета стварно уметничког дубореза, који би могао да послужи као доказ у прилог ове хипотезе. У Војводини, пак, богати грађани и црквени великодостојници заменили су током XVIII и XIX века све старе и оронуле иконостасе новим и репрезентативнијим, па су тако од старог стварања остали само неколики споменици, који ипак, чини се, несумњиво индицирају цветање и ове уметности северно од Саве и Дунава и пре Велике сеобе Срба 1690. године.

Тешко је везати ма за једну дуборезну школу турског периода дуборезне иконе, редовно релативно малих размера, рађене у плитком рељефу. Сачувано их је врло мало, а и подаци о њима управо су незнатни[21]. Међутим, очувани примерци показују такве квалитете да је несумњиво да припадају једном стварању које је живело, чак и цветало, и које је, изгледа, имало одличне уметнике.

Две дуборезне иконе из Народног музеја у Београду, и она светог Ђорђа и она непознатог архијереја — патријарха Германа (?) припадају групи најјачих наших ликовних творевина турског периода.

Заиста лепе уметничке квалитете има мала икона патријарха Германа(?). (*Табла* XC). Њу је Народном музеју поклонио 1937. године публициста Мирко Цветков. Изгледа да је нађена у Пећи. Претпостављено је да је ово или икона неког светитеља, или евентуално лик неког нашег црквеног великодостојника XIV века[22]. Несумњиво је да је у питању неки светитељ архијереј, јер је лик представљен у архијерејском одејанију. На неуобичајеном месту, у нимбу, лево и десно поред главе, налази се скраћени натпис: ПТР Г꙽ ЄР (патријарх Герман?). Икона је малих размера (висина 14,6 cm, ширина 8 cm).

[20] *Милан Кашанин*, Српска уметност у Војводини до Велике сеобе, сл. 14, стр. 449.

[21] Године 1688. милешевски калуђери поклонили су руској царици Софији икону у дрвету „складне резбе" (*Прота Стева Димитријевић*, Грађа за српску историју из руских архива и библиотека, Споменик LIII, 1922, стр. 164).

[22] *Мирко Цветков*, Рашка, бр. II, Београд 1935, таб. VIII, стр. 12.

Израђена је заједно са рамом. Орнаменат на оквиру не припада схватањем нашем ранијем стварању, мада га оно познаје као мотив: то је мала лозица савијена у спиралу. Али она се на овом оквиру појављује не везана — у континуалном понављању, већ у релативно великим размацима, а поједини мотиви спојени су међу собом само једном линијом. Рам иконе са исликаним издвојеним орнаментима третиран је у истом духу како је обрађен и рам на икони са портретом патријарха Пајсија из половине XVII века који се чува у равенском музеју. Међутим, став фигуре, схватање целине, стил, све одговара нашем ликовном стварању ранијих времена. Фигура је постављена сасвим фронтално, ослања се на обе ноге, свети архијереј десном руком благосиља, а у левој држи савијен свитак. Дугачки омофор вертикално се спушта скоро до стопала и завршава се ресама. Украшен је са два латинска крста. Нема трага бојења. Могуће је, да дело и није било бојено, као што уопште нису били бојени предмети израђени у ситном дуборезу. Не рачунајући на боју и њене вредности, уметник је сву пажњу концентрисао на пластику, коју је решио и са осећањем за дрво као материју. Мекота облина релативно чврстих форма, сасвим једноставан цртеж и мирна композиција дају овом делу монументалност коју оно по пропорцијама нема. Све је сведено на битно, на главне карактеристике, као код наших добрих сликаних решења XVI века, која су настала по угледу на наша дела XIV века. Веома је лако могуће да је ово дело рађено за неког нашег патријарха, по некој старијој представи светог Германа, — најштованијег цариградског патријарха, најпре у XVII веку јер примена орнамента на оквиру као најкаснији детаљ индицира пун XVII век.

За икону светог Ђорђа нема података где је и како набављена (*Табла* LXXXIX, б) Икона је релативно малих димензија (29 cm > 24 cm) и веома је страдала од црвоточине. Како су поједине партије релативно дубоко копане (11—14 мм), — извесни делови позађа су скоро потпуно отпали (горњи десни угао). Натпис изнад свечеве главе је старосрпски, али правописно неправилан (**стьи Геѻрги**). Икона је израђена заједно са рамом у истој плочи. Лозица на раму постављена је врло дискретно и прилично је архаична у својој једноставности. На позађу се налазе незнатни трагови позлате, што значи да је и ова икона била бојена. Свети Ђорђе је представљен на коњу, извио је тело да му је оно дошло у en face, док је коњ постављен у профилу. Светитељ обема рукама држи копље којим убија аждају. Овај детаљ је каснијег порекла. Раније, светитељи ратници обично су имали штит у левој руци. Када се изгубила употреба штита, уметници стварају ново решење, ликовно ефективније, са целим телом у једном усредсређеном покрету. Цела партија са огртачем је пропала јер је била копана нешто дубље него остали рељеф, — да подвуче ефекат покрета тела, наглашавајући дубину из које је кренуло. Цртеж коња задржао је смеле линије ранијих сликаних и вајаних коњаника, само је дат нешто пластичније. Извијена форма змаја, испреплетане линије његовог покрета имају динамике и дочаравају борбу која се ретко осећа на нашим каснијим представама светог Ђорђа. Јасна композиција, пун а уздржан покрет, чист цртеж, знање форме, добро коришћење пластичних ефеката, — све доказује уметника стварних квалитета, који је морао имати и своје претходнике и своје учитеље. Но од тих старијих дуборезних икона из турског периода ништа није остало. Извесни детаљи, у третирању покрета и светог Ђорђа и аждаје, лако одвајање од византијског стила, индицирају утицај западног стварања, какво се јавља на понеким нашим сликаним делима од XVII века. — Ова икона можда би се смела везати за милешевске иконе и непознатог уметника који их је тамо стварао. Наиме, милешевски архимандрит Доситеј, келар Макарије и ђакон Виктор, однели су 1688. године руској царици Софији на дар две иконе у дрвету „складне резбе". Када се зна да су редовно наши калуђери носили на поклон заиста вредне ствари, обично својих савременика, може се претпоставити и да поклоњене иконе из Милешеве припадају стварању високог квалитета сличног оном на нашој икони светога Ђорђа.

Један мањи број дуборезних икона XVIII века, који се чува у Народном музеју, показује нагло опадање квалитета. Несумњиво су у питању последња стварања једне старе, добре школе, којој ми на жалост нисмо у стању да обележимо ни пут ни етапе.

Сасвим издвојено место у дуборезбарству турског периода заузимају фигуре два анђела са рипидама и оруђем страдања, који су третирани као слободне фигуре, али који су обрађени као високи рељеф, наиме, — задњи део фигура само је грубо притесан,

означен у основним потезима. Једна фигура се налази у Народном музеју у Београду *Табла* XCI), а друга је својина проф. Александра Дерока (*Табла* XCII). У књигама Народног музеја постоји само једна несигурна белешка да је овај анђео пренет из Благовештења Кабларског. Међутим, ова фигура стилски не припада благовештенском иконостасу, а уз то она се не налази на старој Покришкиновој фотографији благовештенског иконостаса. Проф. Дероко је своју фигуру анђела добио од књижевника Растка Петровића без података. Тако да остаје отворено питање за коју су нашу цркву ове фигуре биле израђене, јер несумњиво је да припадају једној целини и да су дело истог уметника, који је, како изгледа, сам наставио старе традиције икона у високом рељефу. Обе фигуре анђела свакако нису инспирисане савременом скулптуром по католичким црквама, оне се и целином и детаљем и стилом везују за наше касно средњевековно стварање. Мајстор ових фигура није знао анатомију, његово знање људског тела сасвим је рудиментарно, није сигуран ни са пропорцијама, али уметник ових фигура има осећања за стилизовани покрет, за дрво као материју, за линију као уметнички доживљај. Отпале боје пригушеног колорита дају да се наслуте некадашњи, изгледа ванредни, колористички ефекти.

У турском периоду развија се још једна врста декоративне пластике: рељефи у позлаћеном гипсу, који су често употребљавани на место дубореза, са жељом да имитирају стварање у дуборезу. Само као такви они нас у овом тренутку делимично занимају.

Ова прастара врста декоративне пластике одавно је позната и у византијској уметности. У нашој земљи има је у унутрашњој декорацији, под сводовима у катедрали у Поречу[23], а у српској средњевековној уметности са највећим успехом коришћена је у унутрашњој декорацији Сопоћана, и на профилисаним венцима који деле горње зоне, и при обради богатих оквира икона везаних за првобитни иконостас. Иста техника, необично је радо употребљавана у турској декоративној пластици, где је, у сасвим благом рељефу покривала велике површине, нарочито у вишим деловима зграде где теже долази до оштећења декорације.[24] У нашој уметности XVI и XVII века она се изгледа везује и за савремено турско стварање. На то специјално упућује сасвим плитак рељеф, тако карактеристичан за турска декоративна решења. Најстарије датирано коришћење стукатурне декорације нимба на икони — на територији Југославије налази се на новопронађеној икони Христа, коју је дао израдити охридски архиепископ Константин Кавазилас 1262/63, која се сада налази у Охриду у Народном музеју.

А најстарија *датирана* употреба гипсане декорације уз српске иконе јавља се 1538—39. године на престоним иконама у Београдској цркви у Цариграду.[25] Ту она неоспорно имитира рад у металу и при обради нимба, и при украшавању позађа. У почетку XVII века чешће се појављују овакви рељефи на оквирима икона, имитирајући дуборез[26]. Ту је као мотив редовно употребљена гранчица која се повија.

Далеко најзначајније дело у овој техници је иконостас у цркви манастира Слепче из 1607. године[27], (*Табла* XCIII и XCIV, сл. 15). Иконостас је имао престоне иконе,

[23] *G. Millet*, L'art byzantin, Andre Michel, L'Histoire de l'art т. I, стр. 157.

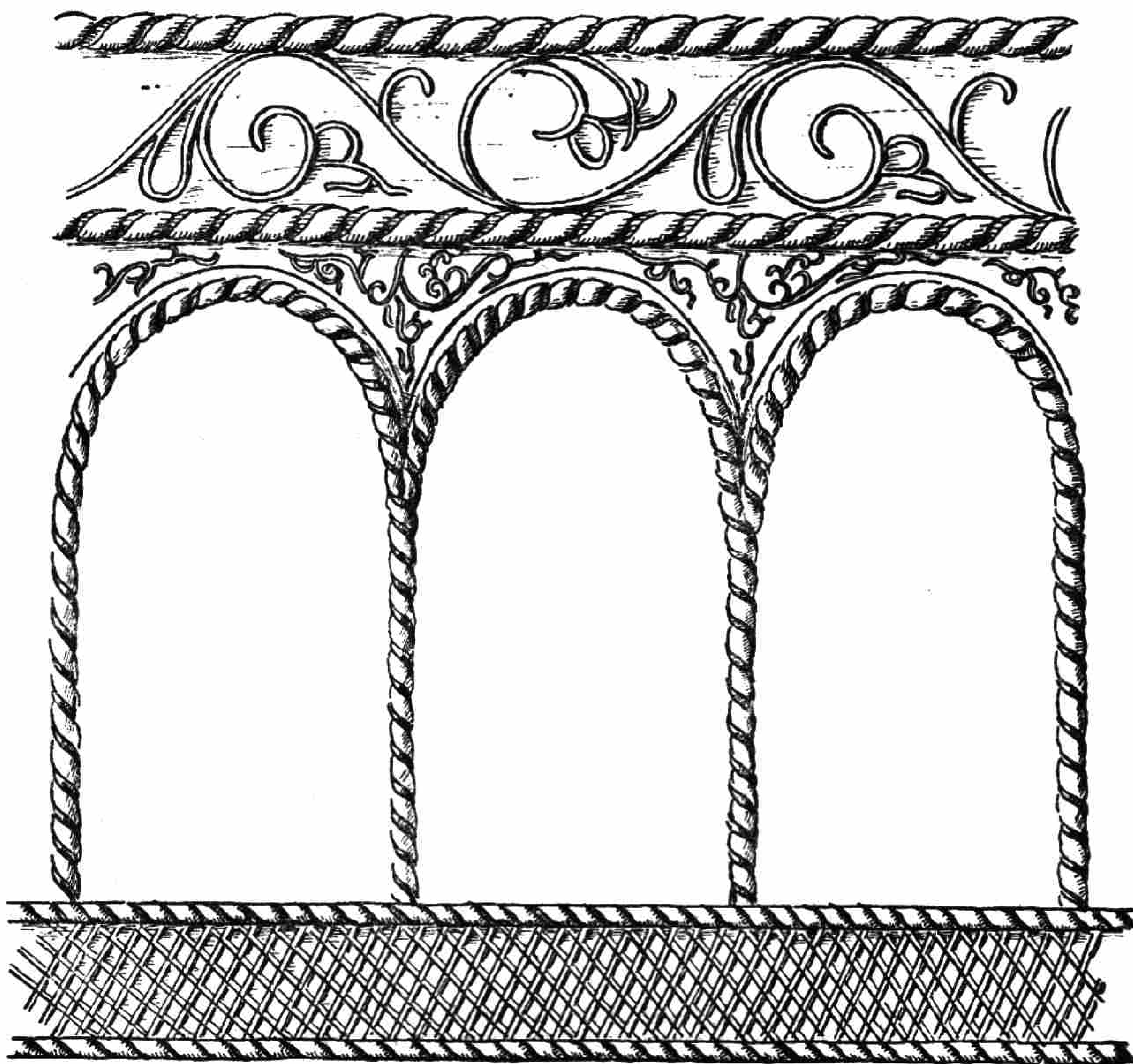
[24] То је позната техника *малакари* коју Турци користе вековима (*Celal Esad Arseven*, Les arts décoratifs turcs, стр. 176).

[25] Чланак о овим иконама дао је у штампу проф. А. Дероко. Он ми је уступио и цртеж ових орнамената на чему му и овом приликом срдачно захваљујем. Иста техника à pastilla, налази се примењена код нас и раније, али на недатираним иконама, као на пример на оној Богородице Одигитрије у јашунском Богородичином манастиру, где је нимб богато украшен флоралним орнаментима израђеним у гипсу и позлаћеним. Икона ће бити савремена оснивању манастира, те је вероватно сликана око 1499. године.

[26] Тако је обрађен оквир иконе Хвалите Господа, из цркве Светих арханђела код Кучевишта (*Св. Радојчић*, Икона Хвалите Господа из Црквеног музеја у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва, књ. XXI, Скопље 1940, сл. 1); оквир иконе Христа из Пирога из 1626. године, сад у Археолошком музеју у Скопљу; икона Јована Претече из Струге, икона Христа из цркве Јована Богослова-Канео у Охриду, итд.

[27] *Мирјана Ћоровић-Љубинковић*, Манастир Слепче, Гласник Скопског научног друштва, књ. XIX, Скопље 1938, стр. 232. Коста Балабанов, конзерватор Завода за заштиту споменика културе у Скопљу, нашао је недавно на овој плочи и име можда сликара и декоратера — Калиника или Калинића.

деисисну плочу, двери и Распеће. Двери и Распеће не чине са иконостасом једну стилску целину, они су рађени у дуборезу у другом стилу. Престоне иконе су пропале. Сачувала се само деисисна плоча, са Христом, Богородицом, Јованом Претечом и десеторицом апостола. Ова плоча украшена је плитким рељефима израђеним у гипсу. Флорални орнаменат, сасвим слободан, појављује се на овом делу први пут у нашој декорацији ико-



Сл. 15. Слепче. Иконостас. Деисисна плоча. (Цртеж Љ. Толстој) — Fig. 15. Monastère Slepče. La Déisis de l'iconostase. (Dessin de Lj. Tolstoj)

ностаса као једини и главни мотив. Он тече горњим делом архитравне плоче изнад икона, а једини је орнаменат и троугаоних површина између лукова изнад икона. Испод икона је благи преплет који делује више као решеткасти мотив.

Флорални мотиви у XVII веку биће све чешћи, они се и све више приближавају реалним представама. На дуборезу их има много, и што време одмиче све су разно-

врснији, али никад се у дуборезу неће користити мотив само једноставне лозице који се појавио као први флорални орнаменат у широј примени на слепчанском иконостасу 1607. године. С друге стране, у декоративној пластици у гипсу не постоје примери обраде оних флоралних мотива које дуборез најраније користи. Тако да је велико питање да ли је оваква пластика уопште утицала на савремени дуборез, сем можда — самом чињеницом — коришћења флоралних орнамената за покривање великих површина. Но и ту ће најпре бити утицај општег духа времена, када се у свим техникама почињу да користе слободни мотиви цветова и лишћа на великим површинама. У декоративној пластици у гипсу, која се јавља и на нашим иконама, па и на слепчанском иконостасу, по данашњем нашем знању не могу се тражити инспирације за наше дуборезне иконостасе XVII века. У — питању су, изгледа, две паралелне појаве, — бар у Македонији, где се и налазе безмало сви очувани примерци употребе ове технике. У Србији — ова техника се примењује далеко ређе, и то најчешће у свом старом облику: као имитација рада у металу при обради појединих нимбова[28].

Сва ова стварања, недовољно позната, непроучена, указују на постојање релативно развијеног уметничког живота у турском периоду. Она индицирају чак и постојање појединих већих центара, — школа, и мањих радионица. Она указују и на једну важну чињеницу, мада су се наши уметници у принципу у то време углавном ослањали на стара ликовна решења — да је било ипак читавих подручја уметничког стварања где је продужен прави уметнички, креативни рад, и где су уметници и мајстори покушавали да створе нешто ново, па чак и боље. Тај стваралачки рад престао је углавном крајем XVII века вероватно је после Велике сеобе 1690. године, у тим тешким временима, највећи део стваралаца и напустио Србију. У сваком случају, осиромашена, опустела, она више није била у могућности да обезбеди уметницима стварање, нити је могла да им пружи прилике да на делима већег замаха и значаја дају пуну меру свога знања. Највећи део креативног рада на ликовним уметностима тада се пребацује у Војводину, где управо у то време отпочиње и стварање нове српске уметности под утицајем других фактора. У самој Србији, пак, стваралачки рад углавном се утапа у народну уметност, док ће у Македонији доживети нов, велики процват са мијачким мајсторима, који ће створити век касније познате дуборезне иконостасе у цркви светог Спаса у Скопљу, и у цркви манастира Јована Бигорског, али сасвим у новом стилу, ван оквира нашег средњевековног стварања.

[28] Овакво украшавање налази се понекад чак и у живопису. У манастиру Добриловини, у живопису из почетка XVII века (1609—1613), нимбови ликова јеванђелиста у пандантифима и Пантократора у кубету имају пластичне орнаменте лозице и розета дате у сасвим плитком рељефу гипсом (*Ђ. Бошковић*, Архитектонски споменици на Тари и под Осоговом, манастир Добриловина, Гласник Скопског научног друштва, књ. XII, Скопље 1933, стр. 149). У живопису из почетка XVII века припрате у Хопову у композицији Хвалите Господа, нимб Христа је третиран на сличан начин.

5. МАЈСТОРИ ДУБОРЕСЦИ

Сви средњевековни мајстори дуборесци потпуно су нам непознати. Први познати уметници — херцеговачки митрополит Антоније, касније српски патријарх, и расодер Лонгин — јављају се у последњој четвртини XVI века. — За Антонија смо сигурни, по његовом запису на пећким дверима, да је био истовремено и резбар и сликар, али то већ није случај са Лонгином. Од тридесетину његових сачуваних дела само једно је имало и дуборез: нестале двери из Пећи из 1579. године[1] (уколико није његово дело велико Распеће из Дечана). А ми нисмо сигурни да је Лонгини резао и сликао нестале и непроучене двери, као што још нисмо сигурни ни да ли је он радио велико Распеће из Дечана, а ако га је радио опет не знамо да ли је и сликао иконе и резао дуборез. Од раног средњег века чест је био случај да су се уметници бавили са по више грана уметности. То је већ познато и за низ ренесансних мајстора. Иста се чињеница могла утврдити у свим земљама где су сачувани историјски подаци. У кругу византијског стварања, за руског иконописца Олимпија се зна да је био и златар[2]. При ископавању старог Кијева, у истој радионици, у близини Михаиловског манастира, нађен је алат и иконописца и дрводеље[3]. У Дубровнику познати су случајеви уметника који су радили и златарске и сликарске послове, — штитарске и сликарске, — и још најчешће сликарске и дуборезбарске[4]. Чак на крају XVIII века Хаџи-Рувим је био и сликар и дуборезбар — „искусни крсторезац", како је он себе називао[5]. Према томе, не би било ништа необично да је и Лонгин и читав низ других наших познатих уметника био истовремено и сликар и резбар. Али треба нагласити да

[1] *Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 6400.

[2] *Б. А. Рыбаков*, Ремесло древней Руси, Москва-Ленинград 1948, стр. 500—501.

[3] *Б. А. Рыбаковъ*, нав. дело, стр. 410, 506.

[4] Сликар Иван Угриновић обављао је и неке послове златара, тако да се он на пример обавезао 18. марта 1446. године да ће добро обложити сребрним лимом две дрвене фигуре на градском сату; а 22. октобра исте године да ће позлатити фигуре на једном бронзаном канделабру (*J. Тадић*, Грађа о сликарској школи у Дубровнику, књ. I, стр. 151, No. 227 и стр. 153, бр. 332, итд.

Штитар Ђовани из Риминија обавезао се у Дубровнику 8. септембра 1369. године да ће насликати два кућна олтарића (*J. Тадић*, нав. дело, књ. I, стр. 16, No. 48). Дубровачка влада позајмила је 16. јула 1390. године на годину дана десет дуката сликару Стојку да прави штитове и шкриње (*J. Тадић*, нав. дело стр. 34, No. 86) итд.

Сликара и дуборезаца има више; ср. случај Радоја Драгосалића — marangonus vel pictor, — *J. Тадић*, нав. дело, књ. I, стр. 137, No. 296; Иван Угриновић, познати дубровачки сликар, радио је и резбу. На дан 14. јуна 1448. године он се обавезао да ће у дрвету изрезати, позлатити и насликати једну палу са седам великих и седам малих фигура (*J. Тадић*, нав. дело, стр. 164, No. 349).

И други познати дубровачки сликар, Ловро Маројевић-Добрићевић, био је и резбар; он је 21. јуна 1459. године уговорио да у цркви светог Петра у Дубровнику изреже у дрвету и наслика иконе Рођења Христова и Поклоњења мудраца (*J. Тадић*, нав. дело, стр. 206, No. 433), па је свакако он и сликао и резао познати велики крст у доминиканској цркви у Дубровнику, за који је и уговор од 19. IV 1456. године сачуван (*J. Тадић*, нав. дело, стр. 198, No. 412) итд.

[5] *Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 8559 и 10373.

већ од XV века, откада имамо нешто више и везаних података, наилазимо с друге стране у Дубровнику и на низ мајстора специјалиста, који раде само један посао. Док су се неки мајстори прихватили да сврше цео комплексни посао на неком делу, тј. и сликања и резања[6], дотле имамо и низ уговора о заједничком преузимању посла и удруживању појединих дубровачких сликара (Ивана Угриновића, Стјепана Угриновића, Петра Огњановића и Ратка Вукосалића) са резбаром (Радославом, на пример)[7]. За нешто касније време има података и за наше мајсторе. Ћивот у Шишатовцу радио је мајстор Јован, а позлатио мајстор Јанко[8]. Икону Богородичину у Морачи сликао је познати Димитрије Рафаиловић-Даскал, а рам је изгледа резао Гаврило[9].

Значи да смо ми имали истовремено и мајсторе који су се упоредо бавили и двема и трима гранама уметности, и мајсторе специјалисте, и оне сасвим уске специјалисте (позлатаре). У погледу на наша средњевековна дела, као и она из турског периода и њихове мајсторе, проблем има још један вид, који отежава изучавање. То је питање оних уметника или ктитора који су давали нацрте делу, и њихове улоге у стварању. На жалост, сачувани наши записи и натписи на појединим уметничким делима са именима мајстора нису још у том погледу сасвим критички проучени. А има их неколико који недвосмислено отварају проблем. У том погледу веома је карактеристичан запис из 1685. године на беочинском крсту[10]. У уводном делу каже се изриком да су велики крст *саградили* Евлогије јеромонах и Неофит јеромонах, при игуману Прокопију. Да је запис овде завршен могли бисмо претпоставити са много вероватноће да је овај крст дело јеромонаха Евлогије и Неофита, — али је он продужен: „И би мајстор крста Божичко Радишић, и са њим Ђура калва би. И том крсту би Цвита дитор". Што значи да је прави мајстор био лаик Божичко Радишић, који је имао и помоћника, калфу Ђуру. Према томе, јасно је да Евлогије и Неофит нису лично резали и украсили крст, а нису ни платили израду, — јер је ктитор био Цвита, а они су ипак издвојени од осталог братства и на првом месту наглашено је њихово учешће у раду. Што значи да су они несумњиво извршили неки посао на објекту *сградивши* крст при игуману Прокопију. Највероватније је да су они дали нацрт дела, које је мајстор само извео, онако исто као што су много касније устабаше појединих дебарских дуборезбарских тајфа давали нацрте, а остали мајстори их само изводили. Да у бар извесном броју случајева можемо тако тумачити записе на појединим нашим уметничким делима индицира и један старосрпски натпис на румунским дверима из 1596. године, у коме се бележи да је двери *сшворио* и *украсио* монах Михеј, а *израдио* мајстор Козма[11]. За овај проблем веома је важан и уговор којим се чак и познати дубровачки сликар Иван Угриновић обавезао 28. децембра 1431. године, да ће направити и насликати слику свете Агате *ӣрема нацрӣу који је добио*[12].

Разумљиво је да се са оваквим стањем ствари не може тврдити да су сви поменути уметници у записима на дуборезним објектима и њихови *једини* творци. Они су само несумњиво учествовали у њихову стварању, али је далеко од тога да се за све њих може рећи да су били истовремено и њихови пројектанти, и њихови сликари, и њихови резбари. У том погледу једино је прецизан запис митрополита Антонија. А овај запис је уједно и посредни податак о понекад издвојеним пословима на сваком објекту, који упу-

[6] *Јорјо Тадић*, нав. дело, књ. I, стр. 206, No. 433; стр. 198, No. 412; стр. 455, No. 537.

[7] *Ј. Тадић*, нав. дело, књ. I, стр. 109, No. 244; стр. 116, No. 258; стр. 117, No. 259; стр. 156, No. 336; стр. 159, No. 340; стр. 199, No. 416; стр. 218, No. 452; стр. 247, No. 527 итд.

[8] *Љуб. Сӣојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 1645.

[9] *F. Mesesnel*, Manastir Moraca i njegove ikone, стр. 134. Гаврило је био и зограф и учитељ (даскал). Учио је будуће свештенике, али сам није био свештеник. (*Гаврило Вишковић*, Извештај написао 1733 Максим Радковић, агзарх Београдске митрополије, Гласник Срп. ученог друштва, књ. 56, Београд 1884, стр. 124, *Димиӣрије Руварац*, Митрополија београдска око 1735, Споменик Српске краљ. академије, књ. XLII, Београд 1905, стр. 106).

[10] *Љуб. Сӣојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 1842.

[11] *N. Jorga*, Les arts mineurs en Roumanie, стр. 18.

[12] *Ј. Тадић*, Нав. дело, стр. 85, бр. 201.

ћује на постојање три и више издвојена специјализована рада при стварању једног уметничког дела на коме има и икона и дубореза. Јер митрополит Антоније подвлачи за себе да двери: „градих, позлатих и вь образих“ указујући на тај начин да је он на пећким дверима у овом конкретном случају извршио више специјалних радова, које иначе не мора увек да обави један те исти мајстор.

Јеромонах Онуфрије, творац фрагментованог великог крста из манастира Светог Николе Шишевског [13], обележио је своје учешће на делу са два израза: „сьградих и удѣлах“. Ако сагради значи даде нацрт, уделах доказује несумњиво његово активно учешће у извођењу посла, и то, чини се, и у сликању и у резању. Према томе, и Онуфрије је вероватно био и сликар и резбар. То ће свакако бити и јеромонах Стефан, мајстор грачаничког крста, који је своје ауторство обележио једном речју — рукою, једним од ретких прецизних израза наших уметника.

За неке од уметника чија се имена налазе на дуборезним делима сигурни смо да су били резбари, а чини се да нису били истовремено и сликари. То су свакако јеромонах Прохор, творац аналогиона из манастира Зрзе, и Гаврило Рачанин, резбар житомислићког аналогиона из 1696. године[14], — јер су се они потписали на делима где уопште нема сликаног украса. То ће вероватно бити и јеромонах Василије, резбар ксенофонског иконостаса и циборијума, јер ни на циборијуму нема иконописа.

С друге стране, за Ђорђа Митрофановића, Митрофана, Козму и Радула знамо да су били на првом месту сликари. Не зна се да ли су истовремено били и резбари. За Радула најпре изгледа сигурно да је обављао оба посла — и сликарски и дуборезбарски. Оштећени пећки иконостас је тако уједначена целина, и толико се уклапа у унутрашњу декорацију црквице светог Николе у Пећи, коју је и сликао Радул, да је немогуће претпоставити да су ту радила два права уметника, чије би се стварање стилски тако потпуно уклопило. Што се тиче Ђорђа Митрофановића и Козме, чини ми се да се мора прихватити хипотеза да су они били и уметници дуборесци. Наиме, као што постоје јасне ликовне везе на њиховим иконама између стварања Ђорђа Митрофановића и Козме, као што су несумњиви утицаји Митрофановића сликара на Козму сликара, тако исто постоје несумњиве везе и између дубореза који прате њихове иконе. А било би невероватно претпоставити да су засебни дуборесци уз Ђорђа Митрофановића и Козму управо толико зависни у концепцији дубореза један од другог колико је и Козма у прихватању и развијању Митрофановићевог сликарства.

За остале мајсторе који се помињу у записима на појединим дуборезним делима није сигурно шта су све урадили на делу на коме су се потписали. Понављамо, само неколико израза су сасвим прецизни у записима наших мајстора када треба утврдити њихово уметничко ауторство (изобрази, рукоју), док је већина осталих израза неодређена. На пример, сликари чешће употребљавају израз *йиса* у значењу насликa (Лонгин на пример) међутим исти израз се користи и у значењу приложи, и у значењу написа. — Сагради — се употребљава и у буквалном значењу, — а понекад као што смо видели, и у смислу — даде нацрт. По једном и по другом тумачењу овог израза проигуман Серафион био је резбар. Јер чак кад би и само нацрт био његов, он показује односом иконопис и дубореза концепцију резбара, — јер је дуборез потиснуо иконе. Остаје потпуно отворено питање да ли је он и сликао иконе на дверима. Још мање је јасно какав је био удео проигумана Јакима у стварању великог крста из манастира Дубочице из 1622. године, на коме је забележен неодређен израз — труди се[15]. То је израз који се чешће среће у нашим записима на појединим уметничким делима, — и по контексту је јасно да му значење није увек исто, Понекад је употребљен у значењу стварања нацрта, понекад означава бригу о послу. а некад давање средства — ктиторско учешће, некад можда и саму обраду.

Према томе, од оно мало имена записаних у натписима на дуборезним уметничким делима само један број се односи сигурно на мајсторе резбаре. А и о том преосталом броју

[13] *Љуб. Стојановић*, нав. дело, бр. 1396.
[14] *Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, бр. 2008.
[15] *Љуб. Стојановић*, нав. дело, бр. 1117.

резбара веома би се мало могло рећи. О њиховом раду имамо минимално података на случајно очуваним делима, — а о њихову животу немамо никаквих података, чак и у случају када се ради о једном митрополиту и патријарху.

Оно што је једино несумњиво, то је чињеница да није било дуго времена уметника мирјана међу резбарима. Сви копаничари су били или калуђери, или попови, разних чинова и положаја, али увек припадници свештеничког сталежа. Први познати мирјанин резбар био је тек мајстор Стојко, који је резао столице у Прохору Пчињском 1506. или 1606. године, док су у Дубровнику већ у XV веку резбари били само лаици[16].

Према томе морамо закључити да су резбу наши мајстори учили тек после уласка у свештенички сталеж, у радионицама које су вероватно постојале при извесним већим манастирима. — Врло је лако могуће пак да су се ђаци за ове радионице бирали чешће међу децом дрводеља, те да су ипак доносили бар нешто предзнања. Наиме, постоје две индиције за такву хипотезу: међу калуђерима, по једном сигурном податку, било је највише оних који су долазили из занатлијских породица[17] и готово сви познати, додуше знатно каснији, резбари Дебрани били су потомци дрводеља. Уз то не треба сметнути с ума да још није сигурно шта је све појам дрводеља обухватао некад, јер, чини се, да је он раније имао далеко шире значење него што га има данас и да су дрводељама називани и они мајстори који су обављали послове које ми данас уопште не сматрамо да спадају у делокруг рада дрводеља. У Новом Брду, у XV веку, помиње се и једини по имену познати протомајстор дрводеља — Радован[17а]. Међутим, немамо никаквих података о његовој делатности и врсти послова којима се бавио.

У нашим манастирским повељама дрводеље се помињу уз остале занатлије — коваче, седларе, шавце, зидце, грнчаре и златаре[18]. Сваки од тих мајстора као манастирски човек имао је „вьса своіе чьто тежит да свръшивь и исправивь донесе вь монастирь....“[19]. Према томе су и дрводеље као манастирске занатлије свршавали свакако и све обичне дрводељске радове у обиму потреба једног великог манастира. Врло је лако могуће да су они свршавали и бар један део финијег посла. Чињеница је да из тог времена не постоји издвојен појам за уметника-резбара, те изгледа да су се и они налазили међу дрводељама. У том погледу карактеристичан је податак који је забележио патријарх Пајсије средином XVII века. Патријарх Пајсије описујући проналазак тела цара Уроша и прављење новог ћивота од орахова дрвета за његове мошти помиње да је ћивот био к р а с а н и да су га радили неки р у к о д ѣ л ц и[20]. Ковчег је био намењен телу цара-светитеља, а наручио га је патријарх, највећа личност ондашњег српског друштва, који је уз то учинио све да створи култ баш цара Уроша, чије је житије написао. Па ако он бележи једноставно да је ћивот био красан, значи да је сигурно био украшаван, и то вероватно најбоље могуће, а ако за његове творце употребљава прилично неодређени израз р у к о д е л ц и — значи да још није одомаћен засебан појам за уметнике резбаре. Једино су мајстори за прављење крстова имали своје име: „крстар“ или „крсторезац“[21]. Занимљиво је да ни у Русији, где се појављује и низ назива за разне мајсторе уже специјалисте који обрађују дрво, нема израза за уметника резбара. Стари руски извори помињу

[16] *Cvito Fisković*, Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima, Vjesnik za arh. i hist. dal. LII, Split, 1950, стр. 200.

[17] *Ф. Гранић*, Црквено правне одредбе хиландарског типика, стр. 97.

[17а] — *Михајло Ј. Динић*, За историју рударства у средњевековној Србији и Босни, II део, Београд 1962, 83.

[18] *А. Соловјев*, Одабрани споменици српског права, Бањска повеља, стр. 95, бр. 33.

[19] *А. Соловјев*, нав. дело, стр. 95.

[20] Гласник Српског ученог друштва, књ. 22, стр. 229.

[21] 26. марта 1624. године помиње се Нифунь Крьстарь (*Љуб. Стојановић*, Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др. Спом. Срп. краљ. академије, књ. III, Београд 1890, стр. 178); Познати хаџи Рувим — и као свештеник Рафаило, и као јеромонах Рувим, потписивао се као крьсторезь (*Љуб. Стојановић*, Стари српски записи и натписи бр. 8559 и 10373). У Русији они су се звали крестечники (*Б. А. Рыбаков*, Ремесло, стр. 585, нап. 150).

огороднике или городнике — оне који су радили градове у древету[22]. У руској Правди забележени су плотники — неимари дрвене архитектуре у Новгороду[23] — а нешто раније и мостники — мајстори који праве мостове[24]. Међутим, кад је Изјаслав Јарославич хтео да гради цркву у Вишгороду позвао је старешину древодеља[25]. И прва позната имена руских неимара су она древодеља Вишгородаца Миронега и Жван Николе[26].

Ни код Пољака где су постојале и друге уже специјалности за обраду древета: vožnicy, sannicy и kolodzie — све изрази за мајсторе који су правили разна превозна средства од древета[27], нема забележеног специјалног имена за мајстора резбе.

Ови неодређени, неиздиференцирани називи отежавају и иначе несигурни посао око покушаја одређивања обима знања које су појединци, наши резбари, могли добити ван манастирских радионица и у њима. А таквих разних знања је било несумњиво. То доказују поједина њихова дела. Дебла која се још јасно осећају — на стубовима иконостаса Малих Светих Врача, по техничкој обради и схватању тек су изашла из радионица дрводеља. Поједине партије дубореза на каснијим дуборезним предметима подсећају несумњиво на неке обрађене савремене невестинске сандуке, врата по џамијама и кућама, таванице и долапе, — (обрада цвета ладе, ружице и каранфила, нарочито на ксенофонском балдахину и на иконостасу из Битоља), и доказују постојање уских веза између ових манастирских радионица и лаичког савременог стварања.

На жалост не знамо ништа ни о манастирским радионицама. Осећамо њихово постојање по континуитету рада, сталном решавању ликовних проблема на истом путу, али конкретно не знамо ништа ни о њиховој организацији, ни о њиховом обиму, и животу.

Чињеница да се наше средњевековно дуборезбарство налазило у рукама свештенства дуже времена, вероватно кроз цео прави средњи век, а свакако у XVI и XVII веку (из кога времена имамо и сигурне податке), условила је повремене појаве наглашенијег традиционализма у овој области стварања, који се чешће изразито појављује на појединим дуборезним делима. Мајстори чланови свештеничког сталежа једним делом чували су старе тековине, стара тумачења, стара знања уопште, а посебно су то чинили припадници хезихастичког схватања, којих је било доста и код нас, а који су учили, — то им је био део догме, — да је све старо било добро и да је некада све било боље[28]. То је био један од узрока што је чешће и еволуција у овом стварању бивала успорена и што се неочекивано, ту и тамо, јављају изразито ретардирајући елементи и враћања на стара решења. С друге стране, пак, позната је чињеница да, специјално у турском периоду, догматско и уопште верско образовање чланова нашег свештеничког сталежа није било ни велико, а још мање доминирајуће. Велики део специјално нижег свештенства није га уопште ни имао. Отуда потиче вероватно, на појединим делима, и она за те кругове, неуобичајена слобода при раду, почевши од општих концепција дела, па до избора детаља. Док у стварању пуног средњег века доминира углавном концепција византијске уметности када је у питању целина, и док се тада примају сасвим уздржано друга схватања и тумачења (дуборезна икона Светог Климента), дотле се у турском периоду далеко слободније и смелије прихватају решења туђа и нашем старом стварању и православној декорацији унутрашњости цркве. У слепчанско-прилепској школи, и у једном делу стварања ван одређених школа, несумњиво су јаче везе

[22] *Б. А. Рыбаков*, нав. дело, стр. 413. *Н. А. Воронин*, Зодчество киевско у Руси, у Ист. рус. искуства, Т. I, Москва 1953, стр. 112.

[23] *Б. А. Рыбаков*, Ист. древ. Славян, у Ист. рус. искус. Т. I, Москва 1953, стр. 79.

[24] За први израз, — *Б. А. Рыбаков*, Ремесло, стр. 409; за други *L. Niederle*, Slav. Starožit. oddil. kult. dil III, св. 2, стр. 436.

[25] *Б. А. Рыбаков*, Ремесло, стр. 408.

[26] *Н. А. Воронин*, *В. Н. Лазарев*, Заклычение к первым двум томам, у Ист. рус. искуст. Т. II, Москва 1954, стр. 380.

[27] *J. Kostrzewski*, Les origines de la civilisation polonaise, стр. 244—245.

[28] *Karl Holl*, Enthusiasmus und Bussgewalt beim Griechischen Mönchtum, Leipzig 1898, стр. 202.

са исламском и турском савременом декорацијом у камену и дуборезу. Нису у питању безначајни детаљи који се појављују ту и тамо, већ често и схватање декора као целине. Овај и овакав утицај турског стварања, жив и врло изразит, не прелази међутим границе Македоније, тачније, не иде северније од Велеса. Он се ограничио на један релативно узан простор, и ми на жалост нисмо у стању да дамо право, поткрепљено образложење овој чињеници.

С друге стране, цело стварање пећке школе има непрестане, увек свеже и нове, утицаје уметничког рада по католичким црквама Далмације и тзв. итало-критских мајстора. Ти утицаји изгледа да цело време иду преко Херцеговине и Црне Горе, док Босна остаје по страни. Прима се широко: концепција дела (икона Козмина у Морачи), детаљи, па делимично и стил. Дуборезни мајстори су први у нашој уметности прихватили изразитије нова решења — из западног стварања, док ће неимари и сликари то урадити осетно касније. Па је очигледно да је дуборезбарство једним својим делом, у XVII веку специјално, било смелије од осталог нашег стварања, вероватно зато што је архитектура већ поодавно била сведена на најједноставнија решења функционално неопходна, а што је сликарство било више везано консакрираним иконографским обрасцима и тако укорењеним осећањем за стварање у једном стилу, да је унутрашња декорација цркве била постала појам који је у бити непроменљив. Биће потребна сасвим нова средина, потпуно друге друштвене прилике и услови живота па да се успеју разбити стари оквири у овом стварању.

Мање надгледана, мање везана, дуборезна уметност прва креће путем којим ће касније кренути целокупно наше стварање. Занимљиво је да на тим новим путевима предњаче и мајстори светогорског дуборeза. У току XVII века многе новине у уметничком стварању долазе к нама баш одатле. На Свету Гору су их донели мајстори Крићани, а одатле су се ти утицаји несметано ширили по свим православним земљама Балкана, јер се са поверењем примало све што је долазило из Свете Горе.

Руски утицај, пак, јавља се знатно касније и на ограниченом простору. Кратко — у пећко-морачком стварању, преко Митрофановића који га је донео из Свете Горе или преузео од Лонгина.

Са правим дубљим руским утицајем можемо рачунати тек од XVIII века.

У оквиру свих ових живих струјања, користећи решења дошла са разних страна, ослањајући се на нашу стару баштину и употребљавајући је смело, преузимајући са разних дела, различитих техника, створили су наши резбари једну несумњиво оригиналну уметност у којој има објеката стварне уметничке вредности. У лаганом развоју, са извесним застајкивањима, понеким враћањем, или кораком у страну, ишло се ипак напред. Од плитког рељефа, равних или скоро равних површина чисто орнаменталног дуборeза, какав се употребљавао у почетку турског периода, уметници су прелазили на дела све пластичнија и све реалистичнија. Што се више приближавамо крају XVII века, промене су осетније, рељефи постају све дубљи, површине све обрађеније. Све траке преплета редовно су у средини лако дубљене. Благе сенке које се тако добијају оживљавају орнаменте и дају чак и њима осетнији ефекат пластике. Геометријски мотиви све су мекши и све блаже сечени. Флоралних мотива је све више, све се чешће употребљавају и заузимају све већу површину. У пећкој школи, а нарочито у светогорској, они ће бити не само најважнији него често и једини мотиви. У XVII веку ови мотиви су све бројнији, рељефи су све виши и дати су све пластичније, све реалније, са обилним коришћењем ефеката светлости и сенке. Представе винове лозе на светогорским иконостасима су већ праве реалистичке творевине. У тражењу нових изражајних могућности уметници су почели да користе и дрво као материју. Мотив црвоточине, који се тада јавља, показује несумњиво израђен укус и стварну уметничку осећајност. То није у обичном смислу допадљив орнаменат, није ни ефектан, ни наметљив. Он указује на уметнике који су осећали дрво и његове могућности. Једино је још непрестано позлаћивање објеката спречавало мајсторе да коначно ослободе дрво и да му омогуће његову пуну изражајност.

У непрестаном неоспорном развитку уметници-свештеници и калуђери дошли су ипак само до ове крајње тачке; потпуно кидање са старим традицијама они нису могли

извести. То револуционарно дело — ослобађање дрвета од крутих граница позлате и свега што она са собом носи — даће коју десетину година касније лаички дебарски мајстори. Они ће једини и продужити код нас права, самостална тражења у дуборезу, јер барокни дуборесци, који се јављају нешто раније у Војводини, понављаће, више или мање успело, боље или лошије, научен уметнички занат, а већина мајстора XVIII века у Србији, Босни и Црној Гори, који још понекад раде, ту и тамо, на дохват, понеки дуборезни, предмет и за цркву — припадају фолклорној уметности у коју се утапају једним својим делом крајња стварања у дуборезу. Сви ови видови новог дуборезбарства XVIII и XIX века излазе из оквира овога рада, где је покушано да се да преглед уметничког стварања у дуборезу у оквиру наше средњевековне уметности и њеног стила. Сва та дуборезна дела не припадају увек правом, високом уметничком стварању. Има их која су чешће само занимљива као тражења, а осредња и слаба као решења. Али поред свих падова, поред свих лутања и неуједначености, ово је ипак једна уметност која је живела, стварала и оставила и неколика права уметничка дела, која су значајни део наше богате баштине — наше велике средњевековне уметности која ће, тек кад буде у целини проучена, добити свој пуни израз и значај. Тада ће се још рељефније истаћи и права уметничка вредност појединих случајно очуваних дуборезних дела, која су остала као једини сведоци стваралачких достигнућа наших дуборезаца — кроз векове*.

* Овај рад је завршен јуна 1953 године, и поново само прегледан 1961 када је предат за штампу. Тада су унети само најважнији нови подаци, било о новопронађеним делима (десно крило варошких врата, оштећени иконостас из цркве у селу Зрзе, двери из околине Охрида), или најважнија нова литература, која се директно односи на проучавање споменике.

LES BOIS SCULPTÉS DU MOYEN ÂGE DANS LES RÉGIONS ORIENTALES DE LA YOUGOSLAVIE

INTRODUCTION

Les materiaux dont nous disposons aujourd'hui nous ont permis d'entrevoir dans l'évolution de notre art du bois sculpté, trois étapes distinctes :

1. Les bois sculptés de l'époque païenne;
2. Les bois sculptés du Moyen âge, en particulier ceux des XIV—XV[e] siècles (vu que les plus anciens ne nous sont conservés que par exception);
3. Les bois sculptés des XVI[e] et XVII[e] siècles.

De cette repartition se dégage par la suite l'ordre fondamental de notre exposé.

Ajoutons que vers la fin du XVII[e] siècle et au début du XVIII[e] apparessent les dernières oeuvres créées dans la voie des anciennes traditions, les oeuvres plus tardives accusent déjà l'influence de plus en plus soulignée des arts occidentaux.

Les témoignages que nous apportent les sources et les oeuvres sauvegardées, certifient que l'art du bois sculpté était pratiqué chez tous les peuples depuis les époques les plus anciennes. A l'époque ou comença la colonisation des Balkans par les Slaves cet art était pratiqué precisémment dans les régions d'où les Slaves puisaient par la suite les impulsions culturelles favorables à leur création c'est-à-dire à Byzance, en Asie Mineure, dans le Pont Euxin et en Syrie. D'ailleurs, l'art du bois sculpté fut pratiqué aussi par ceux des peuples barbares, auxquels les Slaves s'étaient alliés: le palais d'Attila, par exemple, „dont le dessin barbare accusait une splendeur relative" était une des plus grandes oeuvres en bois sculpté de l'époque. Toutefois, les bois sculptés des anciens Slaves, a ce qu'il semble, ne furent pas dûes aux influences étrangères. Néanmoins, le fait que les mots *„rezba"* et *„obraz"* sont communément employés par tous les Slaves pour désigner le bois sculpté, précisement, les représentations figurées taillées dans le bois, demontrent que cet art leurs était familier même aux pays de leurs ancêtres.

Les témoignages des sources sur l'art du bois sculpté pratiqué par les anciens Slaves des Balkans sont défectueux. Cependant, en se référant aux analogies aussi bien qu'à nos connaissances de la sculpture sur bois des autres Slaves, il nous est possible d'envisager en grande ligne les caractéristiques essentielles de cet art chez les Slaves de la péninsule balkanique.

Il ne peut y avoir de doute que le bois sculpté était une activité que l'on pratiquait généralement à domicile, mais d'autre part ils existaient aussi des oeuvres qui s'approchaient de ce que nous pourrions appeler véritable art. Contrairement à l'insufisance des témoignages sur les bois sculpté des Slaves des Balkans, les informations des sources sont moins avares quand elles parlent de la diffusion de cet art chez les anciens Slaves de l'Ouest et d'Est. Elles mentionnent entre autres: les figures libres et les reliefs dont fussent ornés leurs temples et leurs palais représentatifs. A ce poind de vue, les témoignages, d'Ibn Fadlan, de

Thietmar, d'Helmold, de Saxo Gramatticus, sont très instructifs. Vu leurs dires, l'hypothèse de Strzygowsky, que les bois sculptés du palais d'Attila, dont parle Priscus, seraient oeuvrés par les maîtres slaves, ne serait être repoussé à la légère. Les témoignages des sources sont, d'ailleurs, confirmés par les données archéologiques. Le nombre des constructions en bois, déblayées en Pologne, de même qu'un nombre d'oeuvres travaillées dans le bois, aussi bien que les pierres sculptées dans lesquelles on perçoit l'influence de la technique du travail sur bois, viennent à l'appuis des assertions écrites. Encore il est nécessaire de souligner, que sur les reliefs en bois on ne reprèsentait, en principe, que les figures en mouvement, tandis que sur les statues libres les artistes se contentaient d'indiquer que le tracé de la figure, droite, sans mouvement, ou presque, respectant, ainsi que les ksoanas, la structure authentique du poutre. Les expressions russes et serbes de „bolvan" et de „balvan", pour la représentation en bois d'une divinité, de même que le terme tchèque, „soha" désignait le buste, la statue, ne font que confirmer la susdite observation: à savoir que toutes ces expressions gardent en même temps leur signification primitive: de piquet, ou de poutre.

Toutefois, malgré l'insuffisance des sources écrites et des documents archéologiques, il nous semble probable que les Slaves des Balkans suivèrent par tradition la voix de leurs ancêtres. Les mots communs employés par les Slaves en général, dans la vocabulaire de l'artisanat du bois sculpté, tels que: „rezba", „obraz", „balvan", le demontrent, nous le croyons, d'une manière persuasive. D'ailleurs, nous nous référons encore à un temoin (il est vrai, indirecte, mais quand même probant) aux fibules à tête d'homme (Maskenfibeln). Nous les rangeons parmi les plus anciennes manifestations du goût slave. On les signale quoique en nombre restreint, sauf en Russie, en Roumanie et en Hongrie, aussi sur les localités archéologiques des Slaves de la péninsule des Balkans. Toutefois, du fait qu'elles furent de leur emploi et que la technique du traitement accuse celle du travail sur bois, nous en déduisons de l'influence de ce dernier art sur élaboration des dites fibules. La tête humaine, par laquelle est terminé le pied de la fibule, accuse nettement, les prototypes en bois.

Les sources et les données archéologiques portant sur l'emploi du bois sculpté dans la décoration des églises des anciens Slaves, sont très rares. En ce qui concerne les Slaves des Balkans, la déscription imprécise de l'église de Preslav, redigée par Jean l'Exarque, nous n'apporte, à ce sujet, qu'un témoignage incomplete et discutable.

I — LES BOIS SCULPTÉS DE NOS RÉGIONS AU MOYEN ÂGE

Les plus anciens bois sculptés créés aux Balkans dans l'ésprit de l'art chrétien datent seulement du XII[e] siècle. Et encore sont-ils tout-à fait rares. De sorte que nous ne pouvons pas nous prononcer sur la question à savoir, en quoi consistaient leurs qualités artistiques aux époques plus réculées. Le nombre des monuments d'à partir la fin du XIII[e] siècle est de taille de mieux satisfaire notre curiosité. Cependant, il nous est même impossible de procéder à une répartition des monuments par écoles distinctes. Nous sommes obligés de les étudier un par un, n'envisageant que la similitude de leur emploi comme élément de base. Toutefois, étant donné que l'évolution de notre mobiliers ecclesiastiques en bois sculpté, est plus ou moins conforme à l'évolution de ceux des autres Eglises orthodoxes (et même, dans certains cas, conforme à celle de la chrétienneté en général), nous nous sommes permis de comparer nos oeuvres aux oeuvres similes des autres pays chrétiens, passant en revue tous parmi ceux des éléments qui les apparentent les uns aux autres, aussi bien que tous parmi ceux qui les distinguent de la création au délà de nos frontières éthniques.

LES CLÔTURES ET LES ICONOSTASES

Les églises orthodoxes connaissent trois types distincts de clôture délimitant le sanctuaire du naos: 1) la clôture basse qui ne se compose que de dalles de parapet; 2) la clôture haute, munie de dalles de parapet, celles-ci séparées l'une de l'autre, par des colonnettes surmontées d'un architrave; et enfin 3) l'iconostase. Le premier type ne se trouve que dans les plus anciennes églises paléochrétiennes et paléobyzantines des Balkans. Le second type appa-

raît vers la même date que le premier, et dure plus longtemps, de sorte qu'il devient caractéristique pour la création de ce genre dans la Haut Moyen âge. Le troisième type est le plus tardif, il n'apparaît qu'à la fin du XIII[e] siècle pour ne s'imposer qu'au XVI[e] siècle d'une manière générale.

Le décor de la clôture

Avant l'iconoclasme, c'est-à-dire, au début de sa propagation, la haute clôture ne possédait pas une décoration appelée à expliquer le rôle symbolique de la clôture. Les icones n'y tenaient de leur décor que dans les églises représentatives. C'est seulement à partir de la seconde moitié du XI[e] siècle qu'une décoration appropriée au rôle symbolique de la clôture est à signaler.

L'iconostase de Nérézi

Un des exemples les plus anciens est apporté par la clôture — l'iconostase — de l'église de Saint Pantéleïmon du village de Nerezi, région de Skoplje (*Tab. I*). Elle n'est pas encore munie d'icones, celles-ci ce trouvent placées sur les parois qui bordent la clôture, les icones sont insérées dans des cadres en marbre richement sculptés, Les espaces vides entre les colonnette de la clôture n'étaient fermées à ce temps que par des rideaux.

Les iconostases à une rangée d'icone.

A en juger d'après les représentations peintes des cadres d'icones, aussi bien que par les cadres fragmentés en marbre ou en stuc, nous concluons, que nos églises d'à partir la seconde moitié du XII[e] jusqu'au début du XIV[e] siècle, furent pour la plupart munies de clôture du genre de celle de Nerezi (p. ex.: Kurbinovo, Studenica, Mileševa, Sopoćani, l'église dite „Mali Sveti Vrači" — Saints Anargyres — d'Ohrid, etc.). C'est seulement vers la fin du XIII[e] siècle (selon nos connaissances actuelles), que les icones furent placées sur la clôture elle-même, fermant le vide entre les colonnes et transformant ainsi la haute clôture de l'église en véritable iconostase (à l'exemple de la clôture de l'église de la Vierge Péribleptos à Ohrid, de 1295). A partir du début du XIV[e] siècle, ce type d'iconostase se trouve, dans toutes nos églises, qu'il soit en mur plein (*Fig. I*), en marbre, ou en bois. — Toutefois, les iconostases à deux rangées d'icones n'apparaissent pas sur le territoire de l'Etat serbe médiéval avant la fin du XIV[e] siècle (peut être que l'iconostase de l'église de la Vierge Péribleptos à Ohrid est une exception. Mais, disons qu'il fut construit avant que la ville d'Ohrid fut incorporée à l'Etat serbe). L'iconostase de Chilandar, lui aussi, à deux rangées d'icones, se conforme selon toutes apparences aux traditions du Mont Athos de la second moitié du XIV[e] siècle. A en juger d'après les exemples trouvés au Sinaï et à Constantinople, le type d'iconostase à deux rangées d'icones était d'usage à Byzance relativement tôt. Les sources écrites les mentionnent déjà au XII[e] siècle et les exemples récupérés au Sinaï et à Constantinople viennent à l'appui de leurs témoignages. Le contenu décoratif de la deuxième rangée était presque toujours identique. Il comprenait soit la Déisis developpée, representée à elle toute seule, soit la Déisis reduite, aux trois personnages principaux, qu'accompagnaient les représentations des grandes fêtes. Cette modification dans la décoration de l'iconostase a été immediatement adoptée par la Russie et, par exception, par l'Italie byzantinisante (*Tab. II*, a). Chez nous, nous l'avons dit, elle apparaît considérablement plus tard, vers la fin du XIV[e] siècle probablement. Toutefois, le premier exemple relativement daté est celui de l'iconostase de la cathédrale de Beograd (début du XV[e] siècle).

Les iconostases à deux rangées d'icones.

Les trois types de la haute clôture

Ainsi, nous distingons, durant notre Moyen âge, dans l'évolution de la haute clôture, trois types relativement distincts:

1. Celui de Nerezi dont la haute clôture ne comporte aucune icone, celles-ci étant reparties sur les piliers qui bordent l'iconostase, encadrées richement dans ces cadres en marbre ou en stuc. (De ce type nous en connaissons des exeptions: à Kurbinovo, les figures des saints, appartenant à la décoration de l'iconostase, étaient placées sur les parois latérales — nord et sud — s'adaptant en même temps à la décoration de la première zone figurale du naos). Ce type de haute clôture était en usage à partir du milieu du XII[e] siècle et persiste jusqu'au début du XIV[e] siècle.

2. Le type de Staro Nagoričano, avec les icones de la Vierge à l'enfant et du patron de l'église placées sur l'iconostase dans l'entrecolonnement. Ce type fait son apparition à la fin du XIII[e] siècle et poursuit sa durée jusqu'à la fin du XIV[e] siècle.

3. Le type d'iconostase à deux rangées d'icones, dit type de Hilandar et de Beograd, dont les icones du deuxième rang renferment la composition développée de la Déisis. Ce type était d'usage à partir de la fin du XIV[e] jusqu'au commencement du XVIII[e] siècle, c'est-à-dire, jusqu'au moment où nos iconostases, sous l'influence de la Russie, se chargérent de plusieurs rangées d'icones fermant ainsi complètement la vue de l'abside. De ces trois types le Moyen âge nous a conservé que les deux premier. L'existence du troisième type n'est signalé que par quelques témoignages écrits, datés de la fin du XIV[e] et du XV[e] siècles. Les exemples sauvegardés sont d'une date postérieure.

Le premier type — exemples en bois sculpté

Le plus ancien iconostase en bois sculpté s'accordant au type, dit type de Nerezi, se trouve dans l'église dite „Mali sveti Vrači" (Petite église de St. Anargyres) à Ohrid. (*Tab. III; Fig. 3.*). Il a gardé son ancien emplacement. Les cinq colonnettes n'ont pas été déplacées. Mais, la porte royale, de même que la grande croix, sont d'une époque plus tardive. Les colonnettes paraîssent-être contemporaines à la peinture murale de l'église. Elles seraient à dater soit à la fin du XIII[e], soit au début du XIV[e] siècle. Cette date est, d'ailleurs confirmée par la technique du travail du bois, aussi bien que par le style, l'exécution et le choix de la décoration.

Il est probable qu'au même type d'iconostase on pourrait attribuer aussi celui de l'église de la Vierge de Mali Grad au lac de Prespa (*Tab. II*, b). Néanmoins, les reliefs qui tiennent de son décor correspondent à la lettre à ceux du mobilier de l'époque. De plus, le traitement, aussi bien que la réparation des surfaces décorées et des ornements, sont absolument identiques. (*Tab. II*, c). L'iconostase de l'église de St Etienne à Kastoria est executé d'après la même idée, mais par le choix des ornements son architrave qui seul a survecu, accuse l'influence de la décoration des iconostases en pierre de l'art contemporain balkanique.

Le second type — exemple en bois sculpté

Au type de Nagoričino appartenait l'iconostase de l'église de la Vierge de Peć. (*Tab. II*, e, d; *Tab. IV*, a, b). De cet ensemble, jadis très important, il n'en subsistait avant la seconde guerre mondiale, que l'architrave qui devait périr à son tour en 1940, dans un incendie qui menaça même le monastère.

A ce qu'il semble, de cet iconostase, l'architrave à lui seul fut exécuté en bois. Tout le reste, c'est-à-dire les colonnettes et les plaques de parapet, furent en marbre, pareillement à certains iconostases du Mont Athos (Iviron, Dochiariu, Ksenofon), remarque faite, que les ornements, tenant du décor des architraves du Mont Athos dérivent du répertoire décoratif des iconostases en pierre. La décoration de l'architrave de Peć est exceptionnelle. On ne saurait dire si elle correspondait au rôle symbolique de la clôture, quoique les motifs tenants de son décor étaient repandu dans l'art contemporain serbe et balkanique. A en juger d'après la manière dont sont reparties les surfaces décoratives de son architrave, celui-ci serait à ranger à telles oeuvres plastiques de l'art serbe de la deuxieme moitié du XIV[e] siècle, où excellent le relief à méplat.

Miljukov a trouvé jadis dans la petite église rupestre du Saint Sauveur au lac de Prespa un fragment d'architrave dont l'exécution rude s'inspire des bois sculptés paysans. (Fig. 4).

Dans leur ensemble et en jugeant d'après leurs qualités artistiques, nos iconostases en bois seraient dû plutôt à l'artisanat qu'au véritable art. Dans le choix de la décoration, on ne discérne pas une pensée nette. Les exemples étudiés sont instructifs: le maître de l'iconostase de l'église des Saints Anargyres d'Ohrid, qui, selon toute probablité, travaillait pour un représentant du haut clergé, aussi bien que le maître qui exécuta l'architrave de l'église de la Vierge à Peć, fondation de l'archévêque Danilo, s'inspiraient, à ce qu'il semble, des oeuvres de la décoration plastique en pierre de nos églises contemporaines. Un autre maître, celui de l'iconostase de l'église de la Vierge de Prespa, fondation seigneuriale, s'inspirait d'autre part, du décor approprié aux mobiliers ecclésiastiques et profans;. Enfin, un maître, celui de l'architrave de la petite église rupéstre du Saint Sauveur à Prespa, se reférait aux traditions de l'artisanat populaire en exécutant son oeuvre. Ainsi, chacuns d'eux suivait dans leur métier leurs propres voies, c'est pourquoi ils ne purrent réussir à créer des oeuvres qui depasseraient les limites d'un simple artisanat.

Le troisième type d'iconostase

Quelles furent les qualités des maîtres qui exécutèrent les iconostases que nous venons d'attribuer au type chilandar-belgradois nous ne saurons dire, leurs oeuvres n'étant connues que d'après les mentions fort insuffisantes des sources.

LES PORTES ROYALES

Tout contrairement à ce que nous venons de dire pour l'iconostase lui-même, les portes royales dénoncent des qualités artistiques prononcées. Les raisons de ces dissonances dans le traitement des différentes parties appartenant à l'iconostase, sont nombreuses. Examinant l'iconostase dans son évolution nous remarquons que les maîtres artistes discernaient l'un de l'autre trois éléments aujourd'hui inséparables de l'unité de l'iconostase: 1) La haute clôture à elle-même 2) les portes royales, et, 3) la grande croix que décore le Crucifîment. Les portes royales n'apparâîssent que plus tardivement. Un grand nombre de nos iconostases du Moyen âge en étaient privé (p. ex. l'iconostase de Nerezi, celui de l'église de St. Martin à Split, celui du Protaton etc.). Il en est de même pour la grande croix, qui est une innovation introduite postérieurément, conçue afin de completer le symbolisme de l'iconostase. — D'autre part, les inégalités que nous percevons dans l'élaboration de certaines parties de l'iconostase, sont dûes au fait que la clôture à elle-même n'était travaillée à l'origine, qu'en marbre, et très rarement dans le métal, ou dans le bois. Ce fait ammena à une évolution disparate des éléments auxiliaires de l'iconostase: la porte royale et la grande croix ne furent travaillées, le plus souvent, que dans le bois.

Dans telles conditions nous étions obligés d'adopter une répartition des materiaux nous permettant de suivre l'évolution de chacuns des éléments de l'iconostase, tenant, toutefois compte des conditions chronologiques qui les accompagnent. Ainsi nous avons, pensé être en bon droit, séparant les materiaux appartenant à l'époque d'avant la chûte de l'Etat serbe en 1459, de ceux élaborés plus tardivement, au temps de l'occupation turque. C'est pourquoi, nous ne parlerons dans le prochain chapitre, que de quelques portes royales de l'époque de l'Etat libre, de quelques icones sculptées, de même que de quelques portes d'église, pour revenir au reste des matériaux au moment propice, c'est-à-dire dans le chapitre consacré à l'art du bois sculpté de l'époque turque.

A en juger d'après les représentations peintes des portes royales dans les enluminures et les peintures murales contemporaines, les plus anciennes portes royales étaient de forme rectangulaire. C'est au X[e] siècle seulement que les portes royales s'approprient le dessin qui les caracterises encore. C'est à partir de cette époque que les parties supérieures des portes se terminent par un segment. Dès le début du XI[e] siècle on rencontre des représentations de telles portes dans les enluminures (p. ex. le manuscrit de Jérusalem du Roman de Varlaam et Joasaph), aussi bien que dans la peinture murale (p. ex. dans l'église de Sainte Sophie à Ohrid). Le premier exemple des portes royales comportant une composition peinte est apporté par le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris No 510. Sur quatre panneau de forme quadrangulaire on a représenté les quatre évangélistes. Mais, selon toute apparence, c'est seulement au XII[e] siècle que fut fixé en deffinitive le décor symbolique par excellence de la porte royale. On y représenta l'Annonciation en tant que thême relevant de l'Incarnation, et correspondant à la prophétie d'Ezéchiel: „la porte par laquelle le Seigneur passera et qui restera fermée."

L'exemple le plus ancien de l'Annonciation en tant que décor de la porte royale est donné par les Homélies du moine Jacques (Ms. gr. Vat. 1162, f. 90).

Un nombre restreint de portes royales détenait comme décor la partie centrale de la composition de la Divine liturgie, c'est-à-dire, les portraits des plus illustres Saints Pères de l'église orthodoxe: Basile le Grand et Saint Jean Chrysostome. Ce sont d'ailleurs, précisément ces deux Saints Pères que les fidèles pouvaient contempler sur la peinture murale au fond de l'apside, lorsque la porte royale s'ouvrait (p. ex.: deux portes d'iconostase du XIII[e] siècle en Ruissie, de même que la catapétasme — rideau de la porte royale — de Hilandar, qu'offra en 1399 la déspotesse Euphémie).

Les portes royales devinrent d'emploi plus courant à partir du XIII[e] siècle, et c'est seulement au XIV[e] siècle qu'elles devinrent l'attribut inséparable de l'iconostase. Cependant,

peu d'exemples se sont sauvegardés: la porte royale de Janina (Grêce), datant du XIII[e] siècle, celle de Hilandar du XIV[e] et enfin, celle du monastère Andréaš (près de Skoplje) de la fin du XIV[e] siècle.

La porte royale d'Andréaš

La porte royale, dite les „dveri d'Andréaš", a été trouvée dans la petite église paroissiale de Saint Nicolas (aujourd'hui Saint Athanase) du village de Šiševo, ou furent assemblés les objets de culte d'un nombre d'églises et des monastères des environs, tombés en désuétude durant l'occupation turque. Ainsi, le fait est que cette porte appartenait à l'une des églises du défilé de la Treska. Mais les preuves manquent d'avancer qu'elles provenaient précisément du monastère de Saint Andre — Andreaš. Toutefois, jugeant d'après son style cette porte royale serait probablement de la seconde moitié du XIV[e] siècle, plus precisément de la septième décade du siècle. (*Tab. IV*, c).

La représentation de l'Annonciation est travaillée en relief plat sur les battants même de la porte. Le relief est relativement peu profond (5 mm). Il était recouvert d'une couche mince de stuc, peinte par la suite. Les couleurs sont aujourd'hui détériorées et se sont pour la plupart éffacées, tandis que le reste est à peine visible. Le relief se dégage timidement, il est de loin moin prononcé que celui des oeuvres de la première moitié du XIV[e] siècle. Toutefois, il possède encore, tout contrairement aux oeuvres de la fin du XIV[e] et du début du XV[e] siècles (où le dessin à lui seul prend le dessus), un modelé apparant. L'exécution du buste de l'archange Gabriel est d'un fini de travail qui excelle. (*Tab. V*, b). Si le buste de la Vierge n'est pas traitée à l'égale, c'est plutôt en raison de la mentalité de l'époque, de la pudeur byzantine à l'égard des saintes et spécialement à l'égard de la Vierge de l'Annonciation (*Tab. V*, a, et *VI*, a).

Au point de vue iconographique l'Annonciation de la porte royale, dite dveri d'Andreaš, se rapproche aux types iconographiques adoptés par les peintres du Markov monastère (avant 1371).

Les qualités artistiques des reliefs témoignent, d'une manière persuasive, de la valeur de notre sculpture sur bois du Moyen âge, en la rangeant à la valeur de notre peinture murale, de nos icones et de notre architecture de l'époque.

La porte royale de Chilandar

La porte royale de l'iconostase du monastère de Chilandar n'est point une véritable sculpture sur bois. Elle est travaillée dans la marqueterie, technique que l'on applique le plus souvent dans l'exécution du mobilier d'apparat, aussi bien à Byzance qu'en Italie (certosina) et en Turquie (kakma). (*Tab. VI*, b). La technique du bois sculpté proprement dit n'est, appliquée que pour l'exécution des lisières de la porte et des profiles encadrant les „cassetins" des icones insérés dans les battants.

Autrefois les battants étaient décorés de six petites icones: deux se trouvaient sur les parties supérieures, et les quatre autres sur les parties inférieures des battants (peut-être que les deux figures de la composition de l'Annonciation trouvèrent leur emplacement dans le cassetins du haut de la porte, tandis que les représentations des évangelistes remplissaient ceux du bas, tout pareillement aux „dveri" de la collection Lihačev).

On n'a pas spécialement insisté sur la mise en valeur des icones. L'élément décoratif prédomine. Les ornements qui y tiennent du décor rappellent ceux que l'on trouvait fréquemment sur les cassettes byzantines des XI—XII[e] siècles, exécutées en ivoire, tandis que quelques autres motifs, d'origine plus récente, ne font que répéter ceux de la mosaïque du pavement de l'église même de Chilandar, datée du temps du règne du roi Milutin, précisément dans la première décade du XIV[e] siècle.

LES REPRÉSENTATIONS EN RONDE BOSSE

Aux XIII[e] et XIV[e] siècles appartiennent, à ce qui semble, certains bois sculptés en ronde bosse à forme d'icone, qui furent d'usage dans quelques régions de la Peninsule balkanique. On y représentait les figures de différentes saints, grandeur naturelle (p. ex.: la figure du Christ de l'église constantinopolitaine d'Enea klessi), ou presque (la figure de Saint Georges,

ou de Saint Clément) Le plus grand nombre d'oeuvres dérivant de la Peninsule balkanique, fut créé aux XIIIe et XIVe siècles dans la Macèdoine méridionale et dans les contrées septentrionales de la Grèce actuele. Précisément, sur le territoire qui à ce temps formait une unité politique compacte, gouverné au début par les despotes d'Epire, puis, dans la suite, par les souverains serbes. — Il faut souligner que, dans les oeuvres de ce genre, nous discernons des particularités distinctes: de certaines oeuvres se dégagent des détails que l'on ne craindrait pas de rattacher aux influences occidantales, propagées, nous le supposons, par les artistes rassemblés à la cour de Boniface de Monférate, tandis que dans les autres, tenant des régions à l'écart des influences latines, nous entrevoyons que les artistes se référaient plutôt aux modèles qu'offrait la peinture murale des églises orthodoxes de la région. Au premier type, nous attribuons la figure en bois sculpté de St. Georges, aujourd'hui au Musée byzantin d'Athènes. Au second type de ce genre d'icones, il faut adjuger la figure en bois sculpté de St. Clément d'Ohrid, qui se trouvait, jadis, nous le croyons, au-dessus de la tombe du saint dans l'église de St. Panteleïmon à Ohrid (*Fig. 5; Tab. VIII*, b). Postérieurement, quand les Turcs amménagèrent cette église en mosquée, on transféra „l'icone" du saint dans l'église de la Vierge, dite Pêribleptos, qui aujourd'hui porte le nom de St. Clément.

La figure en ronde bosse de Saint Clément d'Ohrid

La figure du saint, en ronde bosse, se déttachait d'une surface plane rectangulaire existant encore au XIXe siècle, quoique détériorée. (*Tab. VII et VIII*, a). A la hauteur de la tête du saint, et sur le fond de „l'icone", on avait taillé en caractères grec, l'inscription portant le nom du saint. Aujourd'hui le fond n'existe plus et avec lui l'inscription, elle aussi, a disparue.

Au point de vue iconographique nous discernons deux types différents de la figure de St. Clément. Suivant le premier, et c'est précisement notre cas, le saint était représenté en tant qu'archévêque en tenue d'office, suivant le second on insiste sur son rôle de protecteur de la ville d'Ohrid d'après lequel le saint porte le modèle de la ville dans ses mains. Du second type nous n'en connaissons que quelques exemples peints, de date plus récente, c'est-à-dire des XIVe et XVe siècles. La longevité du premier est plus durable. Le premier exemple est apporté par une réstauration exécutée aux XIIe et XIIIe siècles, qui se trouve dans l'ensemble décoratif de l'église de Sainte Sophie d'Ohrid.

L'attitude purement frontale de notre exemplaire, dont le corp s'équilibre fermement sur ses deux pieds, de même que les plis sévères du vêtement qui ne tombe qu'en verticales, accusent l'influence d'un prototype plus ancien, — même des XIe—XIIe siècles. Cette date est suggérée aussi par la manière dont est traitée l'ensemble de la figure, de laquelle, sous la draperie, les formes ne se devinent qu'à peine. Ce procédé est une des caractéristiques de l'art des siècles enoncés, observé aussi bien sur la peinture que sur la sculpture. Toutefois, un nombre de détails dans le traitement et, plus spécialement, dans celui de mains et du visage, indique une époque plus avancée. L'enclin pour le modelé, qui ne craint pas les nuances, est une des caractéristiques des plus remarquables. Et c'est précisemment, que s'appuyant sur ce fait nous estimons que cette oeuvre est dûe à un maître de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle. Il s'inspirait, cependant, d'un prototype plus ancien, peut être même, du portrait du saint qui devait se trouver dans l'église de Saint Panteleimon — sa fondation. L'artiste a reproduit, à ce qu'il semble, l'aspect général du modèle: l'attitude, le mouvement, la conception de la figure, ainsi que l'interprétation des vêtements, mais, quant au traitement du visage, il n'a pu échapper au goût de son temps. Il a insisté sur la plasticité interprétant son modèle avec beaucoup de réalisme. (*Tab. IX*, a, b), Pareillement au bois sculpté de l'époque, cette sculpture fut recouverte d'une couche mince de plâtre, colorée par la suite. Les couleurs se sont détériorées. Aujourd'hui il n'en reste que quelques petits îlots, et encore voilés par le temps. Ainsi, l'oeuvre a perdu l'un des éléments les plus expréssifs sur lesquels, sans aucune doute, l'artiste devait compter. Toutefois, détériorée qu'elle est, cette oeuvre est un témoin précieux d'une conception artistique bien arrêtée, propagée par nos maîtres de la sculpture sur bois.

Sauf cette oeuvre, dans nos régions nous n'en connaissons d'autres. Stevan Gerlach en relatant son voyage dans notre pays, narrait avoir assisté entre les années 1573 et 1578 à un office dans l'église orthodoxe de Slankamen que décoraient, sauf les peintures „aussi des figures sculptées". Il est probable qu'il en était question de sculptures pareilles à celles de Saint Clément.

LES PORTES DES ÉGLISES

Les portes des églises byzantines étaient d'habitude richement ornées. Par leurs qualités elles atteignaient souvent la renommée de veritables oeuvres d'art. Leur renommée était grande en Europe entière, particulièrement aux XI[e] et XII[e] siècles. Sauf le rôle pratique qui leur était assigné, une décoration appropriée à l'interpretation symbolique arrivait parfois à les élevées au rang de veritables oeuvres d'art.

Sur les portes, ou au-dessus d'elles, on lisait fréquemment: „Je suit la porte, qui y passera sera sauve" (Evang. de Saint Jean, 10, 9), ou „voici la porte de Dieu, les justes y passeront" (Ps. CXVII, 20). Le choix de la décoration était conforme et plus ou moins directement lié à l'intepretation symbolique que les textes cités donnaient à la porte. On y trouvait, ainsi que sur les battants de la porte de Buvina de la cathèdrale de Split, des scènes illustrant la vie de Jésus, soit les compositions se rapportant à l'idée du triomphe du Christ sur le mal (la porte sud de l'église de Suzdalj, la porte de Ravello, la porte de Korsun, etc.). Des fois on representait les scènes tirées de la vie du patron de l'église (la porte de l'église San Ambrogio à Milan, ou de l'église du Mont San Angelo), ou même l'Annonciation (l'église de Saint Paul à Rome, Vatopedi, etc.). Toutefois, sur certaines portes on n'a pu discerner la pensée commune réliant les scènes représentées.

Sauf la porte de Buvina à Split, nous ne possedons en Yougoslavie d'autres exemples de portes à compositions de caractère réligieux. Cependant, nous pouvons citer plusieurs exemples de portes de concéption et de travail plus modéste, décorées plus ou moins richement de motifs floraux, géometriques et zoomorphes, que l'on trouve encore dans quelques de nos églises, et dans les trésors des musées du pays et à l'étranger. Par exemple la porte sud de l'église de Saint Constantin et d'Hélène à Ohrid dont les battants son décorés d'une croix simple. Elle est à dater vers la fin du XIV[e] siècle. La porte de l'église de Mali Grad à Prespa contemporaine à la peinture murale de l'église, (datée du fait vers l'an 1369), qui est décorée de fuseaux disposés de façon à désigner, soit la croix, soit la lettre X (diagonales qui se croisent), soit des rosettes; (la porte de l'église de Saint Triphon à Chilandar se rapproche de celle de Prespa, mais serait sans doute plus tardive).

Les portes pareillement conçues nous en trouvons aussi dans d'autres pays de la Peninsule. Telle la porte de l'église Panagia Mavriotisa à Castoria des XI—XII[e] siècles environs, sur les battants de laquelle on ne trouve comme décor que la croix à bras doubles (croix de Loraine) et sur les surfaces de l'entrecroisement, les rosettes insérées dans des losanges (*Tab. X, C*). Il en est de même pour la porte du monastère de l'Olympiotissa en Théssalie (de 1296 ou 1305), où le décor géometrique est exécuté dans des techniques différentes. La porte du monastère de Rila (Bulgarie) est ornée d'arabesques et d'entrelacs. Dans les entrelacs on a inséré par ci et par là, les representations des animaux réels ou fantastiques, dont le traitement accuse l'influence des traditions de la sculpture romane. La porte de Kotméanu (Roumanie), entièrement recouverte d'un même ornement floral, se répétant à l'infini, et, dans lequel, en la partie supérieure on a inséré les reliefs de deux figures principales de la composition de l'Annonciation.

La porte de l'église de St Nicolas l'Hospitalier à Ohrid

De toutes les portes en bois sculpté conservées aux Balkans, celle de Saint Nicolas l'Hospitalier à Ohrid, est de loin la plus intéressante. (*Tab. X,* a). On a déja beaucoup discuté non seulement de sa décoration mais aussi de sa date. Filow la croyait du XII—XIII[e] siècle. Munoz, Bréhier, Mesesnel, Solovjev et Diehl étaient plus précis, et la rangeaient parmi les oeuvres du XIII[e] siècle. Sotiriou a prudemment attiré l'attention sur la manière dont furent stylisés les corps de animaux, qui rappellent ceux des reliefs en marbre des XII[e] jusqu'au XIV[e] siècles. Tout contrairement, Vasić était cathégorique à dater la porte dans le milieu du XIV[e] siècle. Cette date serait la plus vraissemblable. Elle correspond à la date de la reprise de l'église, de même qu'à l'analyse stylistique et iconographique de l'oeuvre.

La porte est ornée de 23 reliefs, cloués au support. Les reliefs sont de grandeur et de formes inégales, repartis en six régistres. Dans les parties centrales, au premier, deuxième

et quatrième règistre, on a placé par deux, plaques confrontées, portant les reliefs des saints guerriers montés à cheval. A leur droite et à leur gauche se trouvent des plaques à représentation d'animaux, réels ou fantastiques. Dans la partie inférieure, outre les représentations zoomorphes, on a inséré les scènes représentant Achille et Chiron, le chasseur, deux illustrations tirées de la fable d'Esope sur le renard et le coq, et peut-être aussi l'illustration de l'histoire de Jonas avec la baleine.

Composée ainsi, la porte de l'église de Saint Nicolas l'Hospitalier est une oeuvre unique dans son genre. Son intérêt spécial ne dérive pas uniquement du fait que l'artiste a choisi un repértoire aussi disparat: les compositions religieuses, les scènes profanes tirées des textes littéraires, les représentations des animaux, les ornements. Une telle manque de conformité, qui n'est, d'ailleurs, dûe qu'aux apparences, est déjà observée dans la décoration de quelques autres portes de ce genre. L' intérét de cet ensemble est provoqué, en premier lieu, par la repartition des sujets choisis. Car, dans le cas où les portes possédaient une décoration mixte, semblable à la notre, on respectait les traditions chretiennes, en plaçant les scènes profanes aux registres inferieurs, étant donné que les registres supérieurs n'étaient reservés qu'aux scènes d'ordre réligieux. Selon toute apparence, même sur de telles portes, on insistait sur le triomphe du Christ et du christianisme, quoique sous un aspect symbolique quelque peu étrange. Les scènes, de caractère profane, ne relèvent pas à ce qu'il semble, qu'au goût décoratif ou esthétique. La plus grande part des représentations zoomorphes et d'autres scènes de caractère profane illustrent symboliquement le mal vaincu, qui se trouve aux pieds des représantants du christianisme triomphant. C'est une interprétation illustrée, peut-être un peu singulière, d'une partie du texte du Ps. XCI: „Tu marcheras sur le basilic et sur l'aspic, tu fouleras le lionceau et le dragon". Les représentations des Saints cavaliers avec les armes en mains, sont à ce point de vue caractéristiques.

Toutefois, la dispositions des scènes sur notre exemple est non seulement inaccoutumé, elle est chaôtique. C'est pourquoi, nous ne croyons pas que l'aspect actuel de la porte correspond à son état primitif, d'autant plus, que la repartition de son décor est contraire à la logique byzantine et que l'église de Saint Nicolas est précisément une fondation d'un dignitaire ecclésiastique d'un centre archiépiscopal de longue tradition et de grande renommée. Ceci dit, nous ne pouvons approuver l'hypothèse de Kondakov que les reliefs de la porte seraient empruntés à un coffre, semblable à celui de Teracina. Le choix des motifs, ci étrange qu'il puisse paraître, correspond à la décoration d'un certain nombre de portes de provenance orientale.

A en juger d'après les réproductions que nous possédons, nous sommes enclin de prétendre que, vû les différences, les reliefs de la porte de l'église de Saint Nicolas l'Hospitalier à Ohrid, seraient exécutés par plusieurs artistes. La distinction qui se devine dans le style et le traitement de certains reliefs est prononcée. L'artiste qui a taillé les paons, les griffons et les saints cavaliers, se distingue par sa connaissance du métier et par son sentiment. Le cavalier du quatrième régistre est un petit chef-d'oeuvre. Dès fois, probablement influencé par son modèle (exécuté sur étoffe?), il néglige le côté plastique de son oeuvre, n'insistant que sur le dessin (le griffon dressé sur une de ses pattes). Il craint les surfaces vides pour les remplir de rosettes et de fleurons, il respecte, toutefois, la clarté artistique du sujet principal. Tout au contraire, le maître qui travailla les plaques à relief représentant les lions, les ours et l'oiseau picotant un lièvre, ne pouvait se vanter de bien connaître son métier: le relief, de même que le dessin sont privés d'observations et de sentiments. On dirait qu'un simple apprenti aurait travaillé ces reliefs, ou même que quelqu'un les aurait ajouter après coup en déplaçant les plaques et les arrangeant à son goût.

Le mélange des influences byzantines et orientales que l'on devine dans l'art de la porte de Saint Nicolas présente l'élément le plus important de cet ensemble. Nous n'avons que peu d'oeuvres où l'influence orientale, par le choix des motifs et les conceptions artistiques, serait aussi percéptible que sur cette porte. Et, un fait à retenir, les influences orientales sont particulièrement soulignées precisément dans notre art plastique (p. ex.: la plus grande partie de la plastique de l'école dite l'école de Morava est d'origine orientale). Les sources témoignent de l'existence de certains rapports plus étroits entre l'Egypte et l'Etat serbe au XIV[e]

siècle. C'est precisémment l'influence copte qui se fait remarquer dans l'art de la porte de Saint Nicolas d'Ohrid, comme d'ailleurs sur quelques autres oeuvres du XIV[e] siècle.

Vû dans leur ensemble, les portes que nous venons d'énumérer plus haut, appartiennent tous à l'époque de l'Etat serbe libre. Elles n'accusent aucune similitude apparente permetant de les étudier en tant que rejetons d'une école distincte. Tout au contraire, chacunes d'elles relèvent des conceptions disparates. C'est qu'il s'agit probablement d'oeuvres accidentellement consérvées, créées au temps d'une activité artistique plus intense. Mais, des oeuvres pouvant leurs servir de liens — de tailles à nous informer sur l'évolution et la densité artistique de ce genre de portes — n'existent plus. Toutefois, d'une manière générale, les monuments existant, nous pouvons les repartir en deux groupes: 1) les portes où la décoration relève du symbolisme qui leur est attribué (la porte d'Ohrid, la porte de Kotmeanu etc.); et 2) les portes où l'ornement se suffit à lui-même (la porte de Prespa, celle du monastère de Rila, etc.). Remarquons, cependant, qu'il est impossible de leur trouver d'autres traits communs. Ces portes sont executées dans des techniques différentes, par des artistes et des ouvriers qui, sans aucune doute, ne contactaient pas l'un avec l'autre, vivant chacuns leurs vies artistiques isolées.

LES SARCOPHAGES

Les problèmes que pourrait poser l'étude du mobilier servant au culte ou aux besoins profans, depassent les limites de nos recherches. Les seules oeuvres de ce genre, que nous pourrions insérer dans notre étude sur le bois sculpté du Moyen âge de nos régions, seraient les sarcophages servant aux réligues de saints. — Le Moyen âge resérvait aux reliques des saints un respect exceptionnel. On les déposait dans des sarcophages de grand luxe dont l'exécution était confiée aux meilleurs artistes. Les sarcophages furent reconvert par des plaques en or, ils existaient aussi des sarcophages en argent, mais la plupart furent en pierre ou en marbre. Ils étaient travaillés avec maîtrise et ornés quelquefois de compositions de caractère réligieux.

Le sarcophage de Dečani

Nous ne possédons qu'un exemple de sarcophage en bois sculpté. C'est celui dans lequel on avait déposé les ossements du roi Stefan Dečanski à la suite de sa canonisation (*Tab. XI Fig. 6*). Le sarcophage était placé au devant de l'iconostase, au-dessous de l'icone du Christ. Au préalable le corps du roi reposait dans un sarcophage de marbre. Le sarcophage ne nous est pas conservé dans son état primitif. La partie inférieure a été refaite. L'artiste n'a travaillé que le couvercle, le côte nord et la face est du sarcophage. Les autres côtés, vu que le sarcophage était inséré dans un coin entre le pilier et l'iconostase, ne furent pas décorés. Tous les ornements tenant du décor sont taillés dans l'épaisseur de la planche, tandis que trois plaques de la face est furent travaillées separément et clouées par la suite au support. Les ornements exé-, cutés directement dans l'épaisseur de la planche sont formés d'entrelacs desquels se détachent obéissant à un dessin determiné, les feuilles et les fleurs (*Fig. 7, 8*). Sans aucune doute, les entêtes de nos manuscrits leur servirent de modèle. C'est d'ailleurs l'exemple le plus ancien de l'influence de nos manuscrits sur l'art du bois sculpté. Les trois reliefs, tous trois ajoutés après coup sur la face est du sarcophage, sont ornés plus richement. Sauf les motifs floraux on y trouve aussi des représentations zoomorphes. Par leur traitement, ces trois reliefs se rapprochent de la plastique décorative du monastère de Dečani, exécutée en pierre (*Tab. XII Fig. 9*). Contrairement à la majorité de nos oeuvres en bois sculpté du Moyen âge, sur les reliefs de sarcophage de Dečani, les couleurs ne se sont pas effacées complètement. Sur le côté est — où les couleurs furent à un certain moment rafraîchies — du fond verdâtre se détachent les fleurs de couleur brune et vermillon, avec des entrelacs dorés. Sur le côté, sud, le fond est jaune- verdâtre, les feuilles vert-foncé, les entrelacs vermillons.

Les lisières des reliefs étaient recouvertes de plaques d'argent dont les ornements furent exécutés à la frappe. Malheureusement, que quelques fragments persistent encore.

Le sarcophage de Dečani, exemple isolé dans ce genre d'oeuvres en bois sculpté, est difficile à dater. A en juger d'après la plasticité prononcée de cette oeuvre, de même que d'après les reminiscences très nettes des traditions de la sculpture romane, on pourrait avancer le milieu du XIV[e] siècle comme date relative de son exécution. Même, serait-il permis de prétendre qu'il y va précisemmment pour le sarcophage dans lequel on deposa vers 1338 le corps du roi

décédé. Toutefois, l'impression de l'ensemble nous invite de rapprocher le sarcophage de Dečani aux oeuvres décoratives plus tardives, créées sous l'influence de l'école de la Morava. D'ailleurs, tenant compte des influences des entêtes de nos manuscrits de la fin du XIVe siècle, nous croyons cette époque plus propice à la création d'une oeuvre pareille. Ajoutons que les faits historiques connus ne sauraient contrarier notre thèse. Tout au contraire, c'est précisémment vers la fin du XIVe siècle que la princesse Milica, cherchant de témoigner sa bienveillance envers le monastère, fit des dons multiples à la confrèrie de la fondation du roi canonisé, et, qu'à cette occasion elle put ordonner aussi l'exécution du sarcophage en question.

II — L'ART DU BOIS SCULPTÉ AUX XV, XVI ET XVII SIÈCLES

L'art du bois sculpté est un des rares rejetons de notre art mediéval qui a non seulement survécu au cataclisme de la défaite de l'Etat libre, mais qui par la suite a continué à progresser. Les artistes ne se contentent pas que de reproduire les anciens modèles, ils en créent de nouveau. La propagation des bois sculptés devient de plus en plus fréquente et complexe.

Le troisieme type d'iconostase

Le type d'iconostase, dit type chilandaro-belgradois, muni de deux rangées d'icones, remplace les types plus anciens: celui de Nerezi et celui de Nagoričino. Sous son aspect classique obtenu au XVIe siècle, l'iconostase chilandaro-belgradois dure jusqu au XVIIIe siècle. Dans la première étape de son évolution il ne sera pas entièrement décoré. Au début se ne sont que des portes royales et les grandes croix que l'on tailla dans la palplanche (*Tab. XIII*, a, b), puis c'est au second régistre, comportant la composition de la Déisis developpée, d'être soumis au même traitement. Cependant, c'est seulement au XVIIe siècle qu'apparaissent les iconostases recouverts entièrement d'un décor. — Les portes d'entrées de nos églises, les sièges épiscopaux, les stalles servant aux fidèles, les tétrapodes, les analoguions, les cadres d'icones, sont par la suite, tous soumis au décor. — On exécuta dans le bois sculpté aussi un nombre d'icones aux dimensions reduites; de même que de la sculpture presque libre. — Tout aussi bien qu'à l'époque precédante, le relief se couvre de minces couches de plâtre. Les ornements, le plus souvent dorés, se reflètent d'un fond qui est coloré rouge ou bleu. Le fond bleu est plus rare.

A en comparer à la multiplicité d'autrefois, il est certain que le nombre des monuments en bois sculpté de l'époque turque, est aujourd' hui plausiblement restreint. Toutefois, le nombre qui nous reste se prête à une étude systematique. Une répartition par écoles est possible. La plus ancienne serait l'école des sculpteurs, formée dans les ateliers des environs de la ville de Prilep et du monastère de Slepče. Une autre, dont le centre était le Patriarcat de Peć, influença durant plus de deux siècles, non seulement les régions environantes de Peć, mais aussi celles de la Crna Gora, de Serbie du Sud, de Bosni et d'autres régions encore. — Dans la région de Skoplje et de Prizren on devine l'existence des ateliers qui se partagent les influences des deux écoles précitées. — Enfin, au Mont Athos se forma vers le début du XVIIe siècle une école dont l'individualisme artistique ne peut être mis en question. — Cependant, un grand nombre d'objets reste en dehors de notre classement. Ces oeuvres ne seraient être attribuées à des écoles distinctes. Elles furent créées independamment des grands centres artistiques et les influences qu'on y devine sont disparates. Leur datation pose beaucoup de problèmes étant donné que dans ces oeuvres on distingue un nombre de traits individuels qui ne se prêtent pas aux analogies.

1. LES BOIS SCULPTÉS DE L'ÉCOLE DE PRILEP—SLEPČA

Les bois sculptés de l'école de Prilep-Slepča sont exécutés en relief plat. Dans le choix des ornements, aussi bien que dans le traitement, on perçoit les influences des maîtres sculpteurs de l'école de Morava, de même que celles de nos enluminures contemporaines. Sur quelques monuments on perçoit des influences de la décoration islamique. Des échos de la sculpture médiévale sont aussi à signaler.

Tenant compte du décor nous remarquons, d'une part, que ces oeuvres sont les seules dans lesquelles on trouve, à l'époque de la domination turque, non seulement des sujets de ca-

ractère zoomorphe (les animaux réels ou fantastiques), mais aussi des représentations d'ordre réligieux et profan; d'autre part, qu'on incline fréquemment à l'emploi de variantes nombreuses d'entrelacs dans lesquels s'entremèle de temps à autre l'ornement floral.

Une remarque d'ordre général: le plus grand nombre des oeuvres appartenant à la période de la domination turque résulte du travaille en commun du sculpteur d'un côté et du peintre de l'autre (parfois il est question d'un même personnage). Sur certaines des oeuvres de cette époque les qualité picturales sont exceptionnellement accentuées tandis que sur d'autres l'intérêt artistique porte autant pour le relief que pour les parties peintes — les icones. Sur les oeuvres de l'école Prilep-Slepča c'est le relief qui prédomine. — Les seules oeuvres où ce départage n'est pas en faveur du relief, sont les grandes croix que l'on place au sommet de l'iconostase. D'ailleurs, les grandes croix de l'école Prilep-Slepča ne diffèrent que de peu de celles des autres écoles. Nous l'avons déjà dit, surement datées, ces grandes croix n'apparaissent sur les iconostases des églises orthodoxes de nos régions que dans la seconde moitié du XVIe siècle. Cependant, les églises catholiques de la Dalmatie les connaissent déjà au début du XVe siècle (*Tab. XIII,* b). Ces grandes croix dalmates sont étrangement similes aux grandes croix que l'on trouve sur les iconostases à l'interieur du pays. Elles sont similes et par la représentation peinte du Crucifiément, et par leurs reliefs. On peut les comparer aux oeuvres semblables de l'Italie contemporaine. Mais, soulignons le, qu'en général les anciens Crucifiéments des grandes croix de l'Italie et de la Dalmatie furent créées sous l'influence des conceptions artistiques byzantines. Ceci dit, la solution du problème de l'origine des croix dalmates et italiennes nous invite à la prudence, d'autant plus, que les sources byzantines parlent de l'existence de ces grandes crois sans les rattacher, toutefois, précisemment à l'iconostase.

Les grandes croix.

Les portes royales.

Pour ce qui est des portes royales appartenant aux oeuvres créées sous l'égide de l'école de Prilep-Slepča, la seule porte couverte entièrement de reliefs exécutés en méplat est celle de l'église de Saint Nicolas de Markova Varoš à Prilep. Le battant gauche, portant la figure de l'archange Gabriel de l'Annonciation (*Tab. XIV,* a, *Fig. 10*) est mieux conservé que celui de droite avec la figure de la Vierge (*Tab. XIV* b). Les ornements occupent la plus grande partie des battants. La partie inférieure de la porte, où se trouvent déployés en trois régistres superposés, les médaillons avec les représentations des animaux, est plus éspacée que la partie supérieure où est la composition de l'Annonciation. Le choix des motifs est instructif. L'influence du répertoire décoratif du XIVe siècle est manifeste. Au point de vue artistique rien n'est nouveau. Les expériences du passé, auxquelles, le maître se retourne, sont reprises avec compréhension. Dans le traitement des figures on dévine l'influence de la xylographie.

La porte royale de Saint Nicolas de Markova Varoš à Prilep.

La porte royale de Treskavac.

Par son décor, son traitement et la conception de son ensemble, la porte royale de l'iconostase de Treskavac s'apparente étroitement, sauf des distinctions de nuances, à la porte de Saint Nicolas de Prilep. Les légères différences à savoir, la composition de l'Annonciation peinte et non pas sculptée (*Tab. XV,* a, b), les médaillons aux représentations d'animaux d'un dessin plus ferme, et, le décor floral, marqué de plus de réalisme, invitent à renoncer à la supposition qu'un même maître serait l'exécuteur de ces deux oeuvres. Cependant, nous les attribuons au même atélier.

La porte royale mentioné par Filow

En ce qui concerne la porte royale signalée par B. Filow, que les Bulgares recupérèrent durant la première guerre mondiale à Prilep, nous ne pouvons ennoncer que des conjectures basées sur les déscriptions apportées par Filow. Il la disait semblable à la porte de Saint Nicolas. Faute d'autres détails la déscription de Filow dit que la composition de l'Annonciation, tout comme sur la porte royale de Treskavac, était peinte. Ainsi rangerons nous cette porte au groupe d'oeuvres attribuées à l'atélier qui exécuta la porte de Saint Nicolas et celle du monastère de Treskavac.

La porte royale qui se trouve à Kratovo possède une décoration simile à celle de la porte royale de Treskavac (*Tab. XVI,* a). Toutefois, elle est moins richement sculptée. L'An-

La porte royale de Kratovo

nonciation est peinte, comme sur la porte précédente. La porte de Kratovo depend de toute façon de l'école de Prilep-Slepča, mais nous craindrons de supposer le même atélier. — La dernière oeuvre de ce genre serait la porte royale de l'église de Rankovac (*Tab. XVII*).

La porte royale du monastère de Slepča

La porte royale du monastère Prečista Kičevska

Le décor de la porte royale du monastère de Slepče (*Tab. XVI* b) de même que celui de la porte royale de l'église de la Vierge du monastère de Kičevo (Prečista Kičevska), diffèrent de celui des exemples précités (*Tab. XVIII*, a, b). L'influence des oeuvres sculptées, cède à l'influence des entêtes de nos manuscrits. Le motif principal, celui de la croix entrelacée est presque identique à celui de nos manuscrits contemporains ou de peu plus anciens. Il est taillé dans la partie inférieure de la porte, au-dessous de l'Annonciation.

LES PORTES

La porte de l'église Saint Jean à Slepča

Le maître de la porte de l'église de Saint Jean du monastère de Slepče s'est inspiré à la même source pour concevoir son oeuvre (*Tab. XIX*, a). Car on y retrouve le même motif de la croix entrelacée, répétée par deux fois sur la partie supérieure de la porte. Une seule dif férence à remarquer,-dans l'entrelac le maître inspiré a aussi dessiné un nombre de figures et de bustes de saints exécutés à petite échelle (*Tab. XX, XXI*).

Sur le côté gauche du battant, au milieu de la croix entrelacée, le maître a tracé le buste de la Vierge. La Vierge est entourée de bustes de prophètes disposés sur le bord de l'entrelacement de la croix (*Tab. XX*). C'est l'illustration de l'hymne: „Les prophètes t'ont annoncé". Au centre de la croix, sur la droite du battant, ce trouve le Crucifiément entouré de figures de saints et d'anges (*Tab. XXI*). — Les figures sont d'un travail minitieux. Elles rappellent l'exécution fine des bois sculptés de nos panagias.

Sur la partie inférieure de la porte on a disposé en onze régistres un nombre d'ornements différents (*Tab. XIX*, b). La plus grande part d'entre eux dérive du repértoire décoratif des maîtres de l'école de Morava. (*Tab. XXII* a, b, c). D'ailleurs, nous l'avons dit, ces ornements sont fréquemment employés par les artistes de l'école de Prilep-Slepča. Malgré la différence de l'ensemble, nous estimons que le même atélier a créée deux autres ouvrages: la porte à deux battants du monastère Slepča (*Tab. XXIII*, a), et la porte du monastère de Treskavac

La porte du monastère Slepča

La porte du monastère Treskavac

(*Tab. XXIII*, b). La surface des deux portes est interprétée de la même façon: dans dixneuf (la porte de Slepča), c'est-à-dire, quatorze (la porte de Treskavac) régistres superposés, on a placé en alternance les ornements et les représentations figurées (réligieuses et profanes) et les sujets de genre zoomorphes (réels ou fantastiques). Les figures et les bustes des saints sont disposés au régistres supérieurs (*Tab. XV, XIV*, b, *XXVII*, a). Dans les régistres du milieu de la porte sont représentés, répartis dans des plaques appropriées, la figure d'un guslar et d'un musicien (*Tab. XVIII*). Aux régistres inférieurs, on a sculpté les animaux tirés de la réalité ou les animaux fantastiques. Ces derniers s'inspirent sans doute de Physiologus (les fables sur le perdrix, le licorne, le tamanoir, l'éléphant) et du manuscrit de Ctésias sur les animaux fantastiques de l' Inde (*Tab. XXIV*, a, *XXVI, XXVII*, b, *XXIX*, a).

Dans leur ensemble, ces deux portes sont des plus monumentales de l'art de bois sculpté de l'époque turque de la Macédoine.

Quelques autres oeuvres que nous croyons justifier d'attribuer à l'ésprit créateur de cette école, ne possèdent pas les mêmes qualités artistiques. Les trois analoguions du monastère de Slepča, le tétrapode du monastère Zrze (*Tab. XXIX*, b, *XX*), la porte du monastère Pološko, (*Tab. XXXI*) et les stalles du monastère Prohor Pčinjski (*Tab. XXXII*), appartenant tous au même atélier, ne présentent que des oeuvres de routine. Sur le tétrapode du monastère Zrze, l'inscription taillée dans le bois apporte le nom de Prohor. C'est, selon toute probabilité, le nom du maître. (Fig. 11).

2. L'ECOLE DE PEĆ

Déjà formée, cette école apparaît vers le milieu du XVIe siècle. Sa force créatrice dépasse celle de la precédente. La première oeuvre datée, et qu'on peut lui attribuer avec certitude, c'est la porte royale de l'iconostase du monastère Gračanica exécutée en 1564. (*Tab. XL*). Jusqu'à la fin du XVIe siècle son influence se borne qu'aux régions des proches environs du centre patriarcale. — Au XVIIe siècle son extension grandit précipitamment. Dans le monastère de Morača se forma un atélier dont l'individualité artistique est prononcée. L'influence de l'école de Peć atteint même les atélier du Mont Athos. Elle est soulignée dans la création de l'atelier de Chilandar, (qui durant l'occupation turque reste étroitement liée à l'art des régions de l'ancien Etat serbe). A l'influence de l'école de Peć sont dûes aussi les oeuvres du monastère de Piva, de Bijelo Polje, de Kablar, et des monastères des environs de Skoplje. Par l'intermédiaire de Radul, un des maîtres les plus connus de cette école, son influence se propage aussi jusqu'à Sarajevo et Praskvica (Crna Gora).

Vers la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle l'école de Peć perd d'importance pour s'etteindre déffinitivement. Les désastres des deux grandes insurréction serbes, celle de 1690 et de 1739, l'ammenèrent à une décadence précipitée. A la suite de ces insurrections deux patriarches, compromis dans les révoltes, quittèrent leur siège et leur pays pour chercher réfuge, avec leur peuple fidèle, en Autriche. En 1766 les Turcs, à titre de représailles, abolirent le Patriarcat serbe de Peć. Les consequences de cet act se montrèrent aussitôt. La vie artistique fit condamnée. Car, c'était le siège patriarcale, son goût esthetique et son savoir qui incitaient à la création. Les haut dignitaires de l'église se prêtaient eux mêmes aux tentations de la création artistique. Antonije, le second patriarche du siège patriarcale, de l'époque turque, ancien métropolite de la Herzegovine, fit lui-même artiste. C'est lui qui exécuta la belle porte royale conservée aujourd'hui au trésor du monastère de Peć. Il signa son oeuvre en tant que sculpteur et peintre. C'est le premier nom d'artiste que les oeuvres de Peć nous ont leguées. Elles nous en fourniront beaucoup d'autres encore.

A l'opposé de l'école Prilep-Slepča qui n'utilisa que le méplat, les maîtres de Peć preférent le relief quand il est question des motifs floraux. Dans l'école de Peć les motifs floraux sont employés abondamment. Ajoutons à notre remarque, que les maîtres de cette école évitent de représenter la figure humaine et les animaux. Telles représentations ne se rencontrent sur ces oeuvres que par exception. Les effets les plus variés sont obtenus par une opposition de l'entrelac et du motif floral. Dans les premières oeuvres les motifs floraux sont rélativement stylisés, mais par la suite la plasticité et le réalisme commencent à prévaloir. L'entrelac, lui seul, reste constamment travaillé à méplat. Il décore les lisières des portes royales, il délimite, l'une de l'autre, les surfaces que décorent le fleuron l'ornement floral préferés de l'école. Quant à lui, il est le plus souvent à corolles rondes ou carrées munis de plusieures pétales. Ce motif s'inspire des motifs similes exécutés dans la sculpture de Dečani. Il décore les surfaces au-dessous de l'Annonciation. — A l'influence de l'art occidentale il faut attribuer le rinceau qui est sculpté aux pieds de la Vierge, rappellant les vases aux fleurs occidentales. C'est un motif caractéristique des portes royales du XVIe siècle, de l'école, — aussi bien que le motif floral placé au sommet des battants.

Une des particularites de l'école de Peć présente le rapport entre les surfaces resérvées à la peinture et celles resérvées aux reliefs. C'est aux surfaces peintes que l'école de Peć donne sa preference. Ceci dit, la composition de l'Annonciation reste le decore par excellence des portes royales.

*

* *

La porte royale de Gračanica

La porte royale de Gračanica detient l'essentiel de ce qui distingue les maîtres du XVIe siècle de cette école. Elle est de l'an 1564 (*Tab. XL*). L'inscription, aujourd'hui difficilement lisible, mentionne le métropolite Dionisije, soit comme donateur, soit comme évêque, soit comme auteur de l'oeuvre. — Le métropolite d'Hercegovine Antonije, futur patriarche, mentionné en tant qu'auteur de la porte royale de Peć (*Tab. XLII, XLI, c*), paraît avoir sculpté et peint aussi la porte royale

Le patriarche Antonije et son oeuvre

de l'iconostase de Dečani (*Tab. XLIII*), aussi bien qu'une icone de Chilandar. Antonije est indubitablement un des principaux créateurs de cette école. Son influence se perpétuera dans quelques oeuvres du début du XVII[e] siècle, telles que trois portes royales du monastère de Peć (*Tab. L*) et une porte royale dans l'église de Đurakovac.

Le maître de la Grande Croix de Dečani

L'artiste qui en 1594 avait sculpté et peint la grande croix de Dečani ne subit pas l'influence d'Antonije (*Tab. XLIV*). Sa peinture, aussi bien que son relief accusent un artiste de grande valeur. Certaines parties de sa peinture, les montagnes en premier lieu, font penser au fameux peintre Longin. Avec un sens exceptionnelle pour l'ambiance, ce maître a reussit à mettre en harmonie le Crucifiément extremèment monumental (4×2,20 m), avec l'immense espace de Dečani (*Tab. XLV*, a). Les valeurs de son relief égalent ou presque, celles de sa peinture. Son Crucifiément est un petit chef d'oeuvre de notre peinture. du XVI[e] siècle. Dans certains détails des parties sculptés il s'inspira de l'art occidental. Ce n'est que dans son relief qu'apparaît cette préférence pour le tracé agité, telles que les palmettes aux feuillettes tordues et aux tiges allongées, qu'il a sculpté au pied de la croix. Par certains détails ce maître se rattache à l'école de Peć (p. ex. par le traitement de la rosette), mais dans l'ensemble il reste isolé comme sculpteur aussi bien que comme peintre.

C'est de son oeuvre que se sont inspirés plusieurs de nos artistes de la fin du XVI[e] et du début du XVII[e] siècle. (p. ex. l'auteur de la grande croix de Peć, conservée en fragments — (*Tab. XLV*, b) — et le maître de l'iconostase du monastère de Crna Reka), Toutefois, aucun n'a reussi de créer des ensembles qui le sauraient égalé.

L'iconostase de Morača

A partir du début du XVII[e] siècle le rôle du bois sculpté dans la décoration des intérieur de nos églises devient de plus en plus important. Le plus ancien iconostase conservé, travaillé entièrement dans le bois (exception faite des plaques de parapet qui sont en pierre et appartiennent à l'iconostase primitif), est d'après nos connaissances actuelles, celui du monastère de Morača (*Tab. XLVI*). Son exécution, probablement à cause de l'insurrection de patriarche Jovan, fut retardée. Elle dura vint ans (1596—1617). Plusieurs artistes — peintre et sculpteurs, y travaillèrent à tours de rôle. Parmi autres on signale le prêtre Strahinja de Budimlja et le peintre Georgije Mitrofanović, deux artistes de grande renommée. — L'iconostase de Morača n'est pas une oeuvre d'art complète. Chacuns des artistes y laissa ses empreintes. Des concéptions disparates s'entrecroisent et s'interposent. L'artiste qui travailla la porte royale, lui-même plutôt peintre que sculpteur, donna preférence aux qualites picturales de son oeuvre, négligeant, à une certaine mésure, le relief (*Tab. XLVII*, b). Au contraire, le maître de la grande croix, insista sur le relief le rendant plus riche qu'il ne l'est dans n'importe quel de nos ensembles connus. Il en est de même pour l'artiste qui sculpta la palplanche à la composition de la Déisis

Le maître Georges Mitrofanović

(*Tab. XLVII*, a). Dans le traitement des fleurs et des feuilles l'influence du travaille de G. Mitrofanović est manifeste. A ce point de vue cette oeuvre est à comparer à l'icone du Christ executée par ce maître pour l'église du monastère de Chilandar. Sur le cadre de celle-ci on devine le même motif floral traité de la même façon (*Tab. XLVIII*). D'ailleurs, c'est grace à la feconde création de Georgije Mitrofanović que nous sommes en possibilité de croire que des liéns très étroits affiliaient la création de l'école de Peć à celle des bois sculptés de Chilandar.

Malgré la diversité des concéptions de cachun des maîtres, qui apportèrent à l'exécution de l'iconostase de Morača, — l'impression générale est-qu'il ont réussi un amalgame heureux. Toutefois, à part les différences de détails, l'oeuvre détient aussi des qualités proches à la raffermir, telles que l'opposition rythmée des surfaces sculptées et des surfaces peintes, l'insistance sur les effets du clair-obscur, etc.

Le maître Mitrofan

Le maître Mitrofan qui en 1636 exécuta l'iconostase du monastère de l'Annonciation (Blagoveštenje à Kablar,) (*Tab. LI, LII*), et le maître inconnu de l'iconostase de l'église de monastère des Saints Archanges près de Kučevište (région de Skoplje), ne peuvent rivaliser avec des maîtres d'iconostase de Morača. La composition du décor manque d'assurance, le traitement est indécis. Au contraire, l'auteur

L'iconostase de Piva inconnu de l'iconostase du monastère de Piva (sculpté en 1638—39) a réalisé un des ensembles sculpté de mieux équilibré et des plus beau (*Fig. 13*). Pour y parvenir il fit un choix parmi les expériences du passé: de l'iconostase de Morača il emprunta la concéption générale de l'oeuvre: la répartition des masses architectoniques, l'harmonie entre les surfaces peintes et les surfaces sculptées, enfin, il fit aussi un choix des ornements. Du mont Athos il emprunta les colonnettes délimitant les icones principales, aussi bien que les rinceaux de vigne, qu il executa dans un style pareil. Ce dernier motif, il ne l'inséra pas dans des rubans, comme c'en a été le cas au Mont Athos, mais le disposa sur de vastes surfaces, restant fidèle à l'esprit de son école mère, — aux traditions des maîtres de Peć (*Tab. LIII*, a, b).

Le maître Kozma Le maître Kozma qui en 1645 avait peint et probablement sculpté la grande icone de Saint Sava et de Saint Siméon, — est le meilleur représentant de l'atelier de Morača au milieu de XVII[e] siècle (*Tab. LVII*). Le cadre, exceptionnellement riche, de cette icone, la plus grande de nos icones conservées, avec son soubassement, son entablement et ses „pilastres" somptieux, s'inspira de la concéption des cadres occidentaux. Les figures peintes sont placées sous des arcades, tandis que la surface au-dessus des arcs est richement sculptée. Le traitement applique à une partie des ornements en relief, aussi que le style même des réliefs, accusent une filiation étrange avec l'icone du Christ de Georgije Mitrofanović à Chilandar, Kozma était, paraît-il, son élève, et, sans aucune doute, son collaborateur intime, (ils ont peint en commun, en 1620, l'icone de Saint Jean le Précurseur du monastère de Dečani).

Le maître Radul La génération suivante de nos sculpteurs s'appropria avec mésure les expériences de Kozma. Radul, peintre et sculpteur du patriarche Maksim, est le dernier de nos maîtres qui se montra capable de rendre avec succès, même dans des intéreures éspacés, des décorations homogènes, malgré leur compléxité. Il fit probablement élève de Kozma, duquel il fit des emprunts réfléchis. Il a rejeté presque tous de ce qui pouvait être contraire à nos traditions. Son icone des Saints Kozma et Damian, qui se trouve dans l'église patriarcale de Peć, est exécutée sous l'influence incontestable de Kozma (*Tab. LVIII*). Mais, elle reste plus fidèle à nos traditions. — Radul s'adonnait aussi à la réalisation des ensemble plus vastes et plus spacieus. Malheureseument, de son oeuvre signée, de l'iconostase de l'église de Saint Nicolas à Peć ne se sont conservés que des fragments (*Tab. L, A, Fig. 14*). Radul l'avait exécuté d'après une concéption toute nouvelle. L'ornement floral à la corrole à plusieurs petales, motif préféré de l'école de Peć, est devenu dans l'art de Radul le motif principal du décor de ses oeuvres. Ce motif qui a été employé par lui en rélief dans le décor de l'iconostase de l'église de Saint Nicolas est identique à celui qu il avait appliqué dans la peinture murale de même église en tant qu'ornement qui separait l'une de l'autre deux zones de peintures juste à l'hauteur des ornements sculptés sur l'iconostase. Ainsi, l'eccléctisme de Radul a réssuscité une tradition propre à notre art mediéval quand l'ornement plus individualisé presque passait d'une technique à l'autre d'une matière à l'autre sans être défiguré. Employant des matériaux différents et les soumettant à des traitements que demandaient les techniques appropriées par l'emploi d'un même motif ornemental Radul arrivait à rendre une unité d'espace qui se présentait ferme.

L'église orthodoxe de Sarajevo ne fut jamais couverte de fresques. Son seul décor n'est que l'iconostase. — une oeuvre de Radul encore. Radul s'était trouvé devant un nouveau problème. Tandis qu'à Peć il a fallu reconcilier deux décorations de techniques différentes: celle de la peinture murale avec celle du bois sculpté, à Sarajevo l'iconostase à lui même devait suppléer au manque de somptuosité d'un intérieur monotone. C'est pourquoi Radul s'efforça de le paré de magnificence ne craignant pas de se referér pour y réussir à l'iconostase de Piva (pour l'architecture de l'oeuvre) à celui de Morača (pour rehausser l'ésthetique de l'entablement de la grande croix) et en definitive à l'art de son maître Kozma lui-même (*Tab. LIX*).

Par la concéption de l'ensemble l'iconostase du monastère de Praskvica exécuté dans la neuvième décade du XVII[e] siècle rappelle celui de l'église orthodoxe de Sarajevo à seule différence qu'il est moins richement orné. D'ailleurs à juste titre, puisqu'il sert à une église dont l'intérieur est déjà décoré de peintures murales. Cet iconostase est probablement lui aussi une oeuvre de Radul.

Les continuateurs : maître Vasilije et d'autres

Sur la porte royale de Nikoljac (Bijelo Polje) qui à son tour pouvait être attribué à Radul (*Tab. LX*) l'auteur a partiellement remanié l'ancienne dée que Georgije Mitrofanović avait appliqué dans l'exécution de la porte royale de Chilandar (datée de l'an 1616) Cette idée consistait, à ce que l'icone soit placée dans de (*Tab. XLIX*) cadre architéctonique: une idée d'influence russe, qui à Nikoljac obtint dans la transformation du maître un caractère moins souligné, dire plus éffacé. La même idée fut reprise par le maître Vasilije lors de l'élaboration de la porte royale de l'église de Klementica à Mustaći, sculptée en 1634 (*Tab. LXI*). Cette nouvelle concéption de l'ensemble de la porte royale, imaginée par Radul, sera plus tard reproduite par un grand nombre de maîtres qui travaillèrent les portes royales des iconostases dans les petites églises de l'Herzegovine et de la Crna Gora (proigoumène Séraphion et ses continuateurs) (*Tab. LXIII, LXII*). Sur ces oeuvres tardives c'est pour la première fois que les maîtres de l'école de Peć portent résolument l'accent sur les bois sculpté lui resérvant un rôle prédominant, en refoulant les parties peintes. Le motif floral s'est liberé presque totalement des schèmas géometriques dans lesquelles on l'enfermait jusqu'alors. Les rinceaux s'étandent librement et le dessin des motifs de la feuille et du fleuron se rapproche de plus en plus du réel. La seule remarque qu'on puisse faire à cette sculpture est que son exécution est parfois si légère que, compromettant la matière du bois, elle rappelle la technique des dentelles.

LES BOIS SCULPTÉS DES RÉGIONS DE SKOPLJE ET DE PRIZREN

Le portes royales

Vers la deuxième moitié du XVIe et dans les premières décades du XVIIe siècle, aux environs des anciennes capitales de l'état serbe du Moyen âge — de Skoplje et de Prizren, furent créées quelques portes royales, qui par leur décor et leur traitement — tout en se reférant aux expériences des écoles de Prilep-Slepča, et de Peć, et aux traditions artistiques de l'école de Morava et de nos enluminures du XVe siècle accusent des traits communs. Selon toute evidence il s'agit d'un groupe d'ateliers distincts, aux goûts artistiques bien définis et mésurés. Le nombre d'oeuvres que l'on peut lui rattacher est limité. Nous n'en connaissons que quelques unes: la porte royale de l'église de Saint George à Prizren (fin du XVIe siècle, *Tab. XXXIII*), les deux portes royales des églises de Saint Nicolas et de Saint Jean du village de Velika Hoča (fin du XVIe siècle, *Tab. XXXIV—XXXVI*) la porte royale de l'église du Saint Sauveur à Skoplje (du même époque) et enfin, deux portes royales consercées dans les collections du Musée Archéologique de Skoplje (*Tab. XXXVII*, a, b); celle du monastère Prohor Pčinjski (aux environs de Vranje), exécutée en 1608/9 par le hiéromoine Stefan (*Tab. XXXVIII*, a, b) et l'autre (*Tab. LV*, a) la dernière que nous connaissons, de provenance incertaine, mais sans aucune doute elle aussi de la région de Skoplje (*Tab. XXXII* a). Dans le choix de la décoration c'est les entrelacs qui prédominent. A intervales régulières on y intercale des motifs floraux: des fleurons, des rosettes et des feuilles. Ainsi, de l'école Prilep-Slepča, les maîtres de Skoplje et de Prizren empruntaient l'antrelac et le traitement en méplat, de l'école de Peć, le motif floral, celui-ci soumis à un schémas géometrique, rapellant nos enluminures.

3. L'ÉCOLE DU MONT ATHOS

Au XVIIe et au XVIIIe siècle l'art du bois sculpté devint un des artisanats les plus prospère du Mont Athos. Dès le début du XVIIe siècle, c'est à dire dès l'an 1611, date de l'iconostase du Protaton, nous pouvons entrevoir les tendences essentielles auxquelles sera soumis à l'avenir l'évolution de l'iconostase athonite (*Tab. LXIV*). Il est monumental et étouffe de décor. Des influences d'origines différentes stimulèrent le choix d'une conception pareille. Celle des écoles artistiques de la peninsule balkanique est évidente, une autre, celle des maîtres crétois ne se laisse dévancer. Mais, l'influence de l'art des iconostases russes, contrairement à ce que l'on supposait, n'occupe qu'une place tout-à-fait secondaire, qu'on devine à peine. C'est les emprunts faient aux arts occidentaux (aux tradition de la haute Renaissance et du

baroc), qui commencèrent à s'imposer. Dans l'architectonique des iconostases, aussi bien que dans une partie de la décoration et dans la répartition. des motifs choisis, on perçoit une impulsion occidentale de plus en plus prononcée.

Les artistes-moines du Mont Athos, pour la plupart originaire de la péninsule balkanique, formés sous l'influence des traditions artistiques autochtones, exécutaient leurs oeuvres dans un ésprit qui leur était proche, c'est-à-dire, dans celui de l'art de leur pays natal, en s'inclinant, néanmoins, vûe leur manque d'assurance, et d'éducation artistique plus poussé, devant les tentations raffinées que leur apportaient les connaissances sporadiques des oeuvres occidentales. Car, c'est au Mont Athos, au conflit des anciennes traditions byzantines, d'une part, et des expériences nouvelles arrivées de l'occident par l'intermédiaire des maitres crétois — de l'autre, — que se formait en définitif le savoir artistique des artistes — moines — de l'Athos. D'ailleurs les occasions ne manquaient pas. Profitant d'une paix rélative (que les autres régions balkaniques ne connaissaient presque pas) et chargés de commandes multiples que les monastères athonites posaient souvent, les artistes-moines étaient en possession de tout leur temps pour développer leur connaissances du métier et pour créer par la suite, des oeuvres de la plus grande importance.

En principe, chacuns des iconostases athonites présente un ensemble homogène. Il est somptueux et riche de décor. Ses icones principales sont insérées dans des arcatures richement sculptées. Une sorte de tympan qui surmonte en général la porte royale (gornje dveri), et, où, dans le passé, on peignait soit la composition de l'Oeil veillant, soit la Déisis, soit l'Hospitalité d'Abraham, est entièrement travaillée dans le rélief. La construction qui surmonte la première rangée d'icone, l'ancien architrave, est devenue dans l'interprétation du sculpteur athonite une surface espacée. Elle se prête au décor, soit d'une seule bande horizontale éveillée par le motif du rinceau de vigne, développé à l'infini, qu'égaille dans quelques exemples du XVIII[e] siècle — les oiseaux picotant la grappe, — soit de plusieurs bandes ornementales discutées par des motifs variés.

Cette surface résérvée au sculpteur, est surmontée d'une nouvelle rangée d'icones, contenant les Grandes Fêtes et la composition de la Déisis (au milieu) insérée dans des arcatures de plus petite échelle, mais aussi richement décorées.

L'entablement de la grande croix, et la croix sont à leur tour ornés très richement.

Certains motifs du décor des iconostases athonites sont d'origine occidentale (le pélican qui de son coeur nourri ses petits; le masque, de la bouche et des oreilles duquel sortent les rinceaux; les cartouches, les vases aux fleurs etc.). C'est aux maîtres crétois que revient le mérite de les avoir introduit dans le repértoire décoratif de l'école du Mont Athos. Les autres motifs tirent leur origine de l'héritage byzantin. Ils sont toutefois exécutés avec un goût prononcé pour le réel. Tout les motifs employés: les rinceaux, les fleurons, les feuilles, les rosaces et les guirlandes etc. se développent librement, les rinceaux de vigne surtout, s'entrelacent avec beaucoup de fantasie. Leurs feuilles sont représentées soit de face, soit de profil, sans règle précise. Les oiseaux, un des motifs préféré de la décoration byzantine, font leur rentrée. On les caches dans les feuilles et dans les rinceaux de vigne pour les faire picoter les grains.

Deux des iconostases athonites du XVII[e] siècle sont à classer parmi les meilleurs oeuvres de notre art de ce temps: l'iconostase de Hilandar, et celui de Xénophon. Nous soumettons à notre étude que ceux-là étant donné que se ne sont qu'eux qui peuvent être rattacher à notre art du bois sculpté.

L'iconostase de Hilandar

L'iconostase de Hilandar, exécuté en 1635 est un don du métropolite d'Herzegovina à l'ancienne fondation de Stefan Nemanja (*Tab LXV*, c, *LXVI*, *LXVII*, a, b). Son art se rattache à celui de l'école athonite, mais l'influence de l'ésprit artistique de l'école de Peć est elle aussi à déviner. La bande horizontale qui délimite la première de la seconde rangée d'icones, — l'ancien architrave, — est décorée, comme à Piva, que d'un motif fioral: le rinceau de vigne. Le traitement des rosaces rappelle celui appliqué au décor de l'iconostase de Morača. Les ornements qui décorent les colonnettes des arcatures de la première rangée d'icone sont interprétés suivant l'esprit de l'école de Peć. C'est de la même école que dérive le motif des boucles. Quelques motifs tenant du décor de la surface délimitant la première de la seconde

rangée d'icones rappellent ceux du répertoire décoratif de la pierre taillée de l'art de la Renaissance. Leur emploi est sec, sans imagination. D'ailleurs ni au point de vue technique, ni par son style, cette oeuvre ne peut être considerée comme achevée et équilibrée. Elle est désunie. Aujourd'hui l'iconostase ne se présente plus sous son aspect primitif. Il est découpé et ses parties différentes sont réemployées dans l'église de Saint Basile, de Saint Triphon et d'autres encore. Ainsi, en est-il difficile de juger de son ensemble.

Peut-être, que cet iconostase s'imposait jadis par sa masse et son architecture. Aujourd'hui, dissipé comme il est, il ne se prête pas à telles conjectures. Toutefois, il est un document instructif des rapports entre l'école de Peć et celle du Mont Athos, au début de leur expension mutuelle.

L'iconostase de Xénophon. Maître Vasilije

L'iconostase de Xénophon, daté par l'an 1679 est bien plus important (*Tab. LXVIII, LXIX*). C'est, suivant l'inscription en caractère cyriliques, une des création de l'hiéromoine Vasilije, qui a signé de son nom aussi le ciborium en bois sculpté du monastère de Xénophon, et la croix de l'église de Saint Georges.

A en juger d'après l'iconostase de Xénophon Vasilije est un élève accomplis de l'école athonite. Toutefois, des réminiscences de l'école de Peć et de nos bois sculpté en général, surtout dans l'exécution des détails, sont assez visibles. Pour créer cet ensemble l'auteur c'est inspiré de l'iconostase du Protaton, exécuté en 1611 par le moine Néophite (*Tab. LXIV*). La parenté entre ces deux oeuvres est complète. Vasilije a repris de Néophite et la conception architectonique de l'oeuvre et la décoration, et le répertoire décoratif et la répartition du décor. Il en est de même pour le procédé technique et le style, malgré le touché plus léger. Tout est dûe à l'influence de Néophite, tous exépté la conception de la Grande croix (*Tab. LXIX*), qui s'inspire de celle de l'iconostase du monastère Rossicon (*Tab. LXX*). Mais ici encore son dessin est plus léger. La croix plane, dirait-on, dans l'air, trop fragile, pour s'identifier à la masse lourde de sa „base". Cette solution est toute nouvelle, elle est dûe à Vasilije lui-même.

Le ciborium de Xénophon

L'autre oeuvre de Vasilije, le ciborium de Xénophon, n'approche pas les qualité de son iconostase (*Tab. LXXI*). L'oeuvre est deséquilibré tant dans le style, que dans le traitement. Certaines parties de ciborium sont d'un ciseau léger, les autres sont sèches et rudes, sur les unes les ornements sont travaillé à la manière orientale, en méplat, sur les autres elles sont creusées, et dénotent une tendence vers le réalisme. Les unes se détachent à peine du fond, tandis que les autres s'affranchissent en plein volume. Il n'y a pas de doute, Vasilije a repris certains de ses ornements tantôt du bois sculpté, tantôt de la pierre taillée, tantôt du travail en métal, et, par malheur, il restait toujours trop fidèle à son original.

Ainsi, malgré la parenté rélative de son oeuvre avec les bois sculptés de nos régions, Vasilije se range plutôt à ceux des maîtres de l'école athonite dont la création est déjà en désaccord avec les traditions de l'artisanat de notre pays. Son ecclèctisme lui donne un cachet spécial, contraire à l'art du bois sculpté de son pays natal.

L'artisanat athonite ne resta pas méconnu pour nos maîtres. Certaines des expériences de l'école du Mont Athos furent adoptées par le grand maître de l'école de Peć — Georgije Mitrofanović. Il est vrai, qu'il n'en est question que d'emprunt de détails étant donné qu'à cette époque l'école de Peć approchait son point culminant. Cependant, en Macédoine méridionale, l'influence athonite se montre très forte. Au XVIIIe siècle, quand une régénération materielle eu lieu, on créa, sous l'influence du Mont Athos, deux grands ensembles: L'iconostase de l'église du Saint Démetrius à Bitolj (Tab. LXXII, a b, LXXIII), et celui de l'église du monastère de Saint Naoum au bord du lac d'Ohrid (Tab. LXXIV). L'iconostase de Saint Naoum se trouve encore sur place. L'autre, celui de Saint Démetrius est découpé pour être réemployé dans deux chapelles latérales à l'étage de la même église. L'iconostase de Saint Naoum porte la date de son exécution, l'année 1711. Vers la même époque on acheva aussi l'iconostase de Saint Démetrius. De toute facon ces deux ensembles, à en juger d'après leur traitement et leur décoration, tiennent d'un même atélier, sinon d'un même maître.

Les iconostases de Bitolj et de Saint Naoum

Ces deux iconostase se ratachent aux autres oeuvres de l'école athonite, telles l'iconostase du monastère Pantokrator et l'iconostase de la Molivoklissia, sur lesquels la surface,

délimitant les deux rangées d'icones, est décorée d'une bande horizontale de rinceaux de vigne La concéption architectonique aussi bien que la répartition des icones sont conçues suivant les traditions athonites. Il n'y a que quelques différence de détail: les fleurons isolés et les bouquets d'oeillets empruntés à l'art musulman. Sans doute, que le maître des ensembles étudiés les avaient recopié d'après les modèles d'un atélier local qui travaillait sur le décor des mosquées et des intérieurs turques.

D'ailleurs, les iconostase de Saint Démetrius et de Saint Naoum sont les dernières oeuvres dans lesquelles se réflètent encore l'ésprit de notre art médiéval. Ils présentent aussi les premiers germes d'une création nouvelle, que sera manifeste, vers la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle dans les grands ensembles de cette époque tels que l'iconostase de l'église du Saint Sauveur à Skoplje, et celui de Saint Jean Bigorski dans les défilés de la Radika.

LES BOIS SCULPTÉS DE DIFFÉRENTES TENDANCES

Ainsi nous avons essayé de dresser un départage relatif de nos bois sculptés de l'époque de l'occupation turque. L'analyse des monuments nous a amenée d'y entrevoir des écoles, des ateliers, des maîtres même. Nous nous sommes appliqué à les rendre distincts. Cependant, dans quelqus oeuvres, dans celles appartenant aux ateliers des environs de Prizren et Skoplje, et surtout aux maîtres des oeuvres mentionnées — du Mont Athos, on perçoit les similitudes qui sont parfois aussi nombreuses que les différences. Les èléments de distinctions vacillent suivant les caprices des maîtres-artistes. Ceux là pour créer une oeuvre, s'inclinent tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre école artistique, se référant soint à la conception de l'ensemble, soit, et le plus souvent, à l'interprétation du détail, au choix du décor, ou d'un motif décoratif quelconque. La courte durée du temps favorable au développement des arts à l'époque turque dans quelques unes de nos régions, a eu pour conséquence, qu'un nombre de maîtres et d'ateliers n'arrivaient pas à se faire une individualite artistique précise. Néanmoins, beaucoup d'oeuvres créées à cette époque restent en dehors de toutes les écoles, dont nous venons de dresser, en abrégé, la phisionomie probable. On y entrevoit des préférences toutes contraires, des tendences désordonées, précaires, des goûts incertains-indésis. Les artistes, dirait-on, sont en panique devant la multiplicité des solitions qui s'offraient. Les problèmes qui se posent sont nombreux; ils se posent aussi bien pour la conception de l'ensemble, que pour l'organisation du décor. Ainsi, certains maîtres s'inspirerent de la technique du métal pour la transporter dans le bois qu'ils sculptaient (*Tabl. LXXV*, a, b ; *LXXVI*, a, b ; *LXXVII*, a, b) ; dans des autres oeuvres les maîtres se référaient à la pierre taillée (*Tabl. LXXVIII*), ou à la peinture (*Tabl. LXXXVIII*, a), ou aux décors des tissus (*Tabl. LXXIX*). Enfin, certains d'entre eux, dont l'instinct artistique ne manque pas d'imagination, plus doués que les autres se risquaient dans la recherche des procédés techniques corespondant à la structure spécifique du bois qu'ils essayaient de la sauvegarder en subordonnant le dessin de leur décor à l'imitation du vermoulure (*Tab. LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI*, a, b, *LXXXVII, LXXXVIII*, b). Ces dernièrs maîtres, croyons nous, se ratachent probablement à un même atélier, dont le centre pouvait être Ohrid.

Les portes royales

Sauf les portes royales nous citons un nombre d'oeuvres encore, de qualité et de valeur différentes, qui ne se prêtent pas au classement, et qu'on ne peut attribuer à aucunes des écoles proposées: Telles les iconostases de Karpino (*Tabl. LXXXIX*, a), de Zrze et de Krušedol, les grandes croix de Jasak et de Petkovica; les icones en bois sculptés de St Georges (*Tab. LXXXIX*) et de St Germain (*Tab. XC*); deux anges en ronde bosse, oeuvrés par un même artiste (*Tab. XCI, XCII*) — Le nombre des oeuvres, exécutées en dehors des école et des centres cités, est grand. Parmi eux on trouve des oeuvres sur la valeur desquelles on ne peut douter. Toutefois, dans la plus grande part des cas ce ne sont que des oeuvres médiocres, travaillées par des maîtres qui se contentaient de répétér les apparences artistiques d'autruis. Vû, que les sources

Les iconostases ; les grandes croix ; les icones en bois sculpté ; les figures à ronde bosse

de leur inspiration ne font q'un pêle-mêle, et quelles se déforment, ou presque, dans leur interprétation inconséquente, il est difficile de proposer pour leurs oeuvres. même une hronologie rélative.



Du fait que notre artisanat médiéval du bois sculpté, et surtout celui des XVII[e] et XVIII[e] siècles, se trouvait presque exclusivement entre les mains des clercs et des moines, nous pouvons expliquer le traditionalisme si manifeste à certaines époques de son existence. Les maîtres, provenant pour la plupart des rangs ecclésiastiques, s'attachaient fièvreusement aux traditions et aux connaissances, anciennes estimées et reconnues depuis des siècles. Ce traditionalisme fut propagé en primier lieu par les artistes adhérants à l'hésihasme, qui enseignaient que dans le passé tout était meilleur et plus beau.

Toutefois, malgré ces circonstances défavorables, l'artisanat progressait tout de même. C'est dans les bois sculptés que nous observons, pour la première fois dans notre art médiéval, germer les tendances, qui, dans la peinture et dans le reste de notre vie artistique, ne serons remarquées que plus tardivement. Le relief, travaillé dans nos premières oeuvres de l'époque turque qu'en méplat, s'accentue par la suite de plus en plus. Son modelé, est plus soigné, et son ciseau plus profond. Les bandes des entrelacs, elles -mêmes deviennent plus légères et leurs modelé plus fin. Les motifs géometriques sont d'un touché de moins en moins durs et secs. Quant aux motifs floraux, ils occupent des surfaces toujours plus grandes, et leur nombre va en augmentant. Dans l'école de Peć et surtout dans celle du Mont Athos les motif floraux sont non seulement les plus importants, mais s'imposent comme motifs uniques de la décoration. A partir du XVII[e] siècle les effets du clair-obscur sont de plus en plus fréquents. Poussé par leur instincts artistiques les maîtres cherchaient à ne pas compromettre la matière du bois. Pour y arriver, ils changeaient leur répertoire décoratif et même leur traitement. Nous voilà aux motifs vermoulus. Il n'y a que la traditionnelle dorure qui empéchait les maîtres de tirer du bois tout les effets qui lui est propre. Les artistes-moines et clercs ne savaient trouver leur courage pour déjouer cette tradition ancienne.

Les maîtres laïcs

C'est aux maîtres laïcs du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e] siècle que nous adjugeons à la fameuse école de Debar (Macédoine méridionale), d'accomplirent cette tache. Ils sont, d'ailleurs, les seuls à continuer les recherches. Les maîtres du baroc de la Vojvodina n'arriveront pas à créer des oeuvres depassant la moyenne, tandis que les sculpteurs de la Serbie proprement dit, de la Bosnie, de la Herzegovine et de la Crna Gora, restent pour la plupart dans les traditions de l'artisanat domestique. Sur tout ces aspects de notre art du bois sclupté de l'époque tardive nous ne nous attardons pas. Ce problème depasse les limites de la tache que nous nous sommes proposée.

Toute en restant fidèle au style archaïsant des ancêtres, l'art du bois sculpté de l'époque turque, en premier lieu celui de l'école de Peć et de l'école du Mont Athos, s'approprie surtout dans le détail, des expérience occidentales. Il en est de même pour l'nfluence islamique remarquée dans les oeuvres de l'école de Prilep-Slepča et quelques autres de la Macédoine méridionale, créées sous l'influence athonite. On ne pourait affirmer que toutes ces oeuvres se rattachent à un art mûr et assuré. Il y en a des telles qui ne dépassent pas la moyenne. Toutefois malgré leur inégalité elles témoignent de la force vitale et de l'ésprit créateur de nos ancêtres même à l'époque défavorable de l'occupation turque.

РЕГИСТАР

АУТОРИ ИЛУСТРАТИВНИХ ПРИЛОГА

Берто (Bértaux) — Табла II-A

Боршчевски (Borščevski) — **Табла LXV-A, B**

Бошковић (Đ. Bošković) — Табла II-D. E; **Табла IV A, B; Табла IX-B; Табла XIII-A;** Табла XVIII-B; Табла XIX-B; **Табла XXXII-B; Табла LXII-A; Табла** LXIII-B; Табла LXVI;**Табла LXVII-A, B. Прилог 1.**

Грујић (R. Grujić) — Табла XVI-A

Дероко (A. Deroko) — Табла XII; Табла XXXI

Завод за заштиту споменика културе СР Босне и Херцеговине (Institut pour la protection des monuments hystoriques de la RS de Bosnie et d'Herzégovine) — Табла LIX

Илић (M. Ilić) — Табла XLVIII

Кондаков (N. Kondakov). — Табла VII; Табла X-A

Љубинковић (M. et R. Ljubinković) — Табла III-A, B; Табла XVI-B; Табла XXIX-B; Табла XXX; Табла XXXIV; Табла XXXV-A, B; Табла XXXVI; Табла XLIII; Табла XLV-B; Табла XLVII-A, B; Табла LXXII-A, B; Табла LXXIII; Табла LXXIV-B; Табла LXXXVIII-A, B Табла LX

Мије (G. Millet) — Табла I; Табла XLIV; Табла XLV-A; Табла LXIV; Табла LXVIII; Табла LXIX; Табла LXX; Табла LXXI.

Миљуков (Milioukov) — Табла VIII-A

Народни музеј у Београду (Musée national de Beograd) — Табла IV-C; Табла V-A, B; Табла VI-A; Табла VIII-B; Табла IX-A; Табла XI; Табла XV-A, B; Табла XXII-A, B, C; Табла XXXIII; Табла XLI-B; Табла XLII; Табла LI; Табла LII; Табла LIV; Табла LV-A; Табла LVI; Табла LVII; Табла LVIII; Табла LXXXIII; Табла LXXXIV: Табла LXXXIX-*B*; Табла XC; Табла XCI; Табла XCII

Народни музеј у Прилепу (Musée national de Prilep) — Табла XIV.A, B

Народни музеј у Софији (Musée national de Sofia) — Табла LXXXVII

Ненадовић (S. Nenadović) — Табла XXIII-B; Табла XXVII-A, B Табла XXVIII-A, B; Табла XXIX-A

Обласни музеј у Приштини (Musée régional de Priština) — Табла XL

Пелеканидес (S. Pelekanides) — Табла X-B

Радојчић (Sv. Radojčić) — Табла LXI; Табла LXV-C

Скопље, Археолошки музеј (Musée archéologique de Skoplje) Табла XXXVII-A; Табла XXXIX; Табла L-B; Табла LV-B; Табла LXXIV-A; Табла LXXVII-A; Табла LXXVIII; Табла LXXXII; Табла LXXXIX-A

Сотириу (G. Sotiriou) — Табла II-B, C

Савезни институт за заштиту споменика културе (Institut fédéral pour la protection des monuments — Табла XIX-A; Табла XX; Табла XXI; Табла XXIV-A, B; Табла XXV; Табла XXVI; Табла XXXII-A; Табла XXXVII-B; Табла XXXVIII-A, B; Табла L-A; Табла LXXV-B; Табла LXXVI-A, B; Табла LXXVII-B; Табла LXXX; Табла LXXXV; Табла LXXXVI-A, B;

Сковран (A. Skovran) — Табла XLVI; Табла LIII-A, B

Српска академија наука (Académie serbe des sciences) — Табла VI-B; Табла XLIX

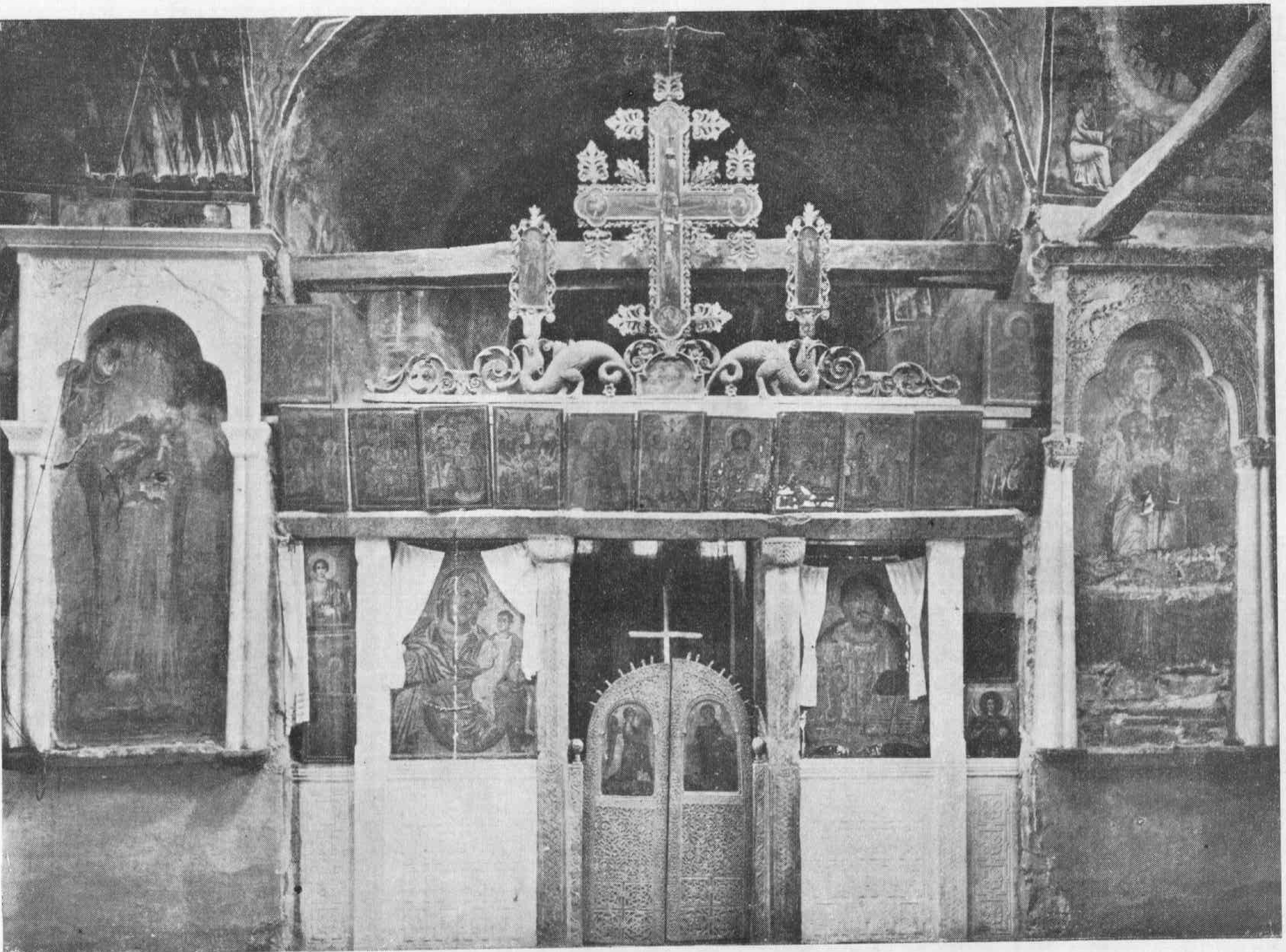
Томић (dr B. Tomić) — Табла XIII-B

Филов (B. Filov) — Табла XXIII-A, Табла LXXXI

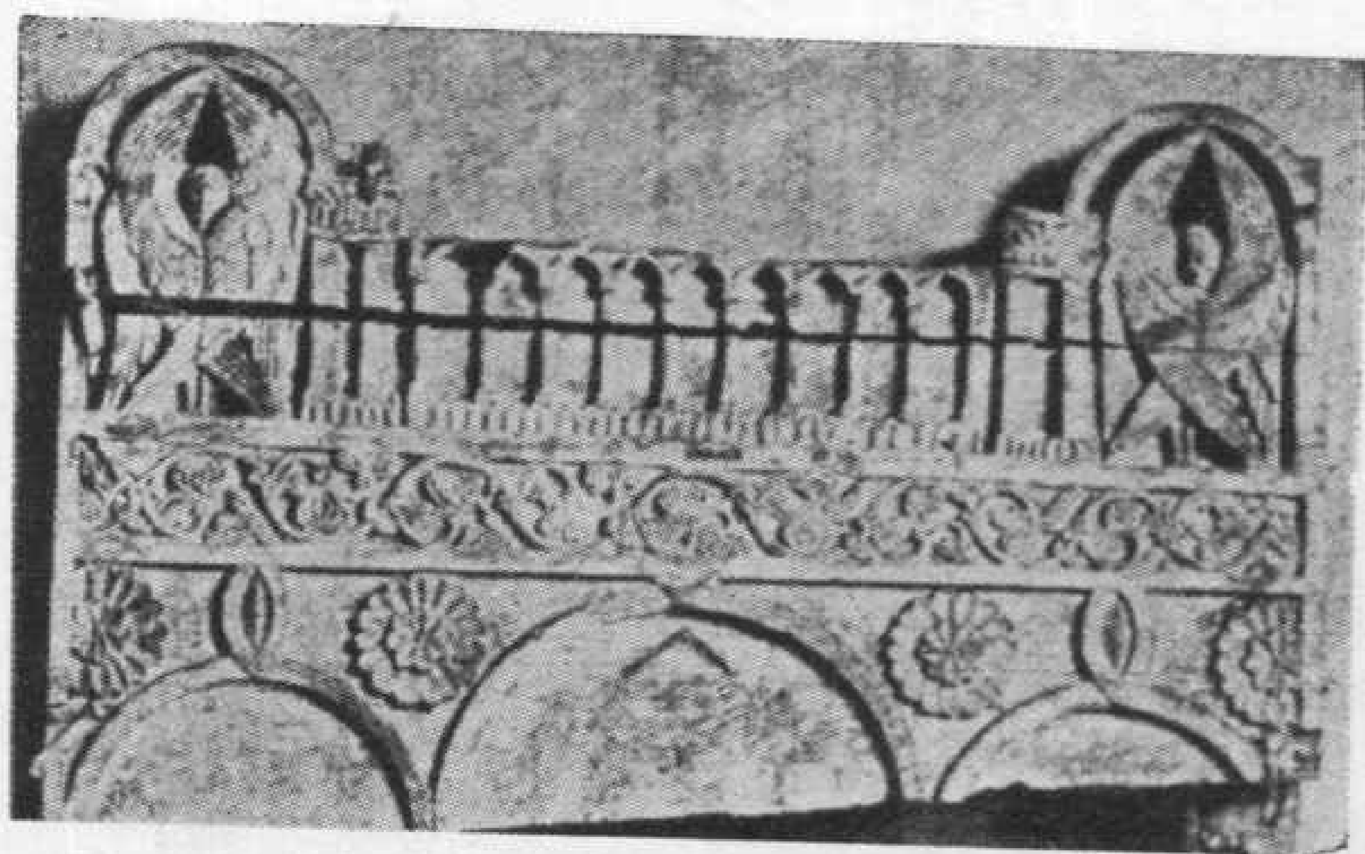
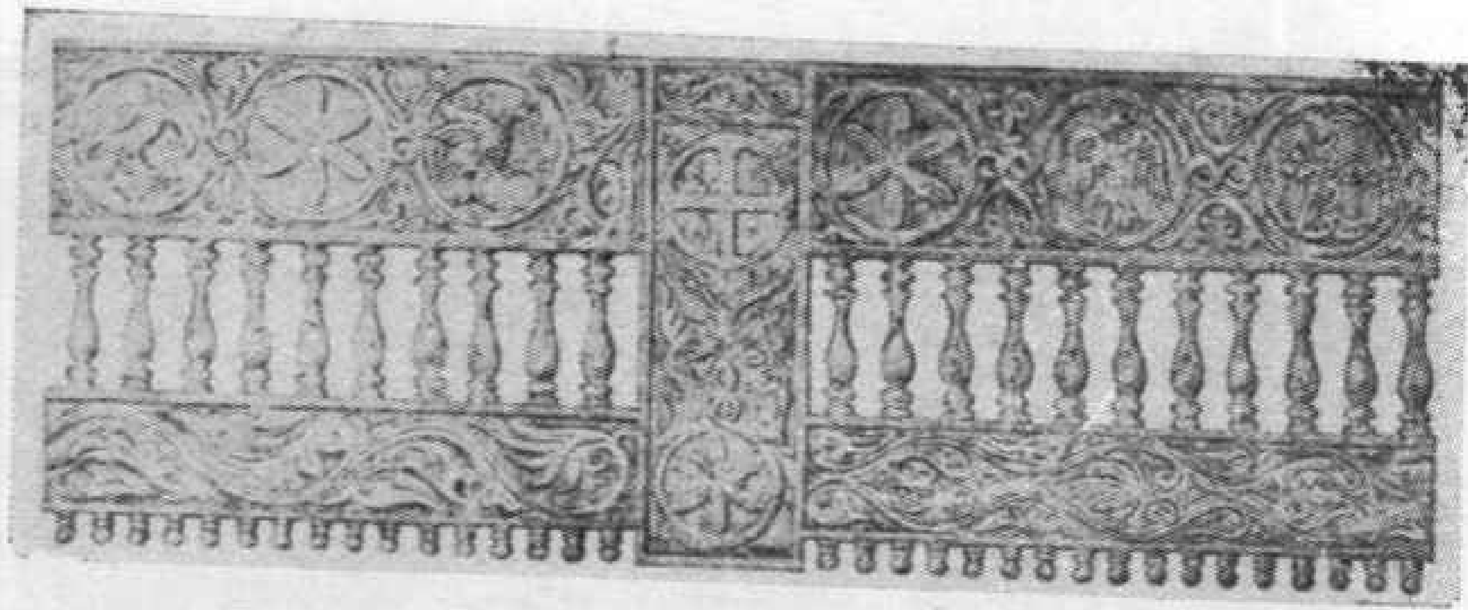
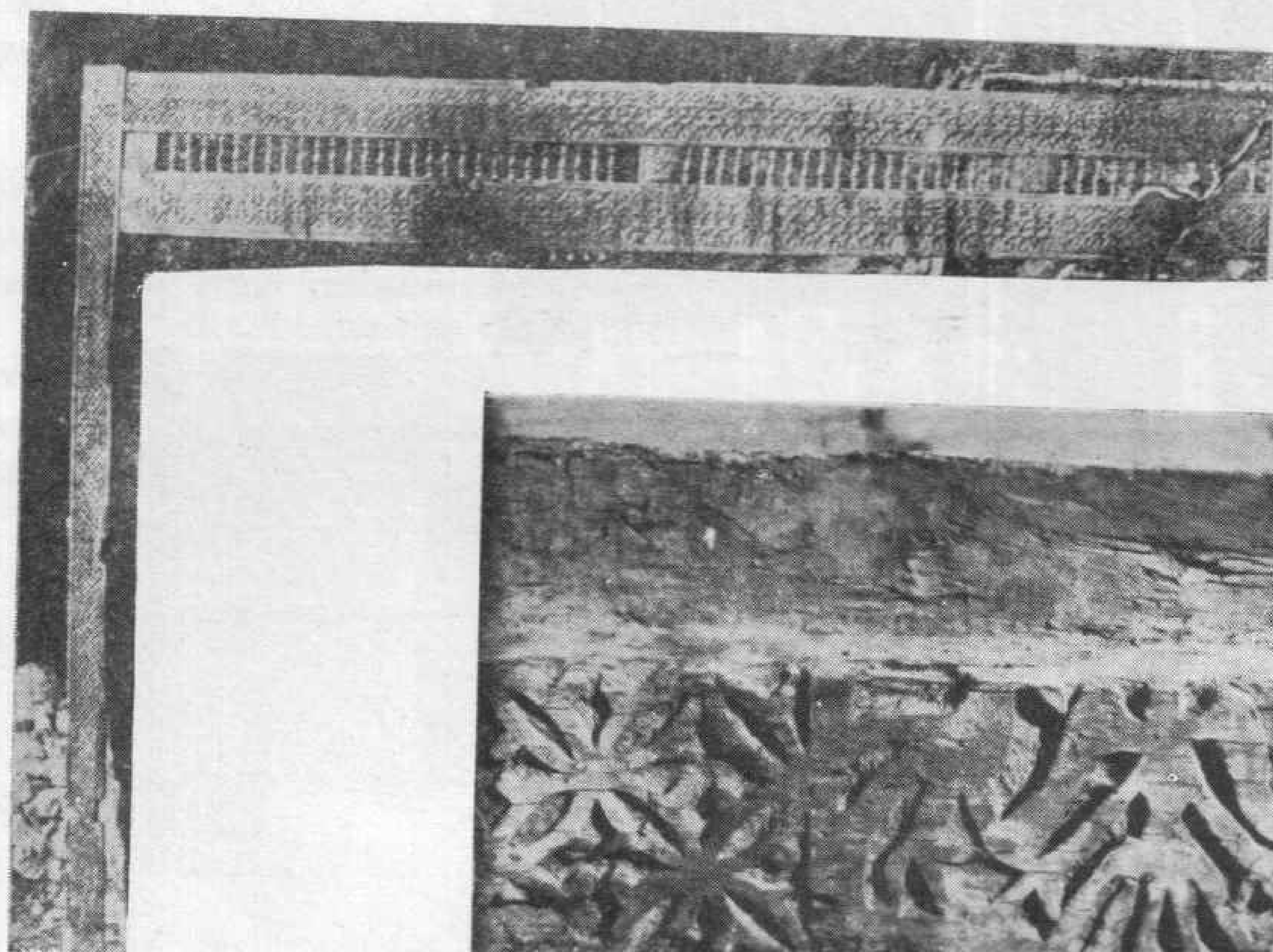
Форлати (F. Forlati) — Табла XLI-A

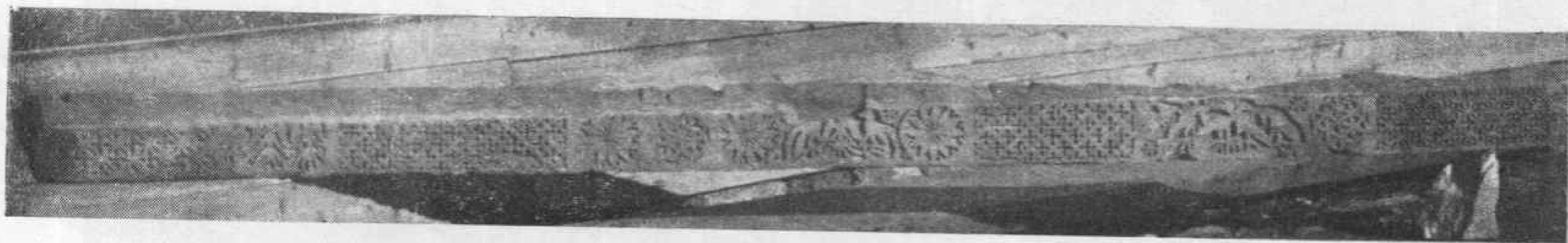
Централни завод за заштиту културних споменика СР Македоније (Institut central pour la protection des monuments de la RS de Macédoine) — Табла XVII; Табла XVIII-A; Табла LXXV — A Табла XCIII; Табла XCIV

Ћоровић (V. Ćorović) Табла LXII-Б; Табла LXIII-A; Табла LXXIX



Нерези. Висока преграда, — Nerezi. Haute clôture.



А. Вале Порклането. Богородичина црква. Иконостас. Детаљ. — *A.* Vale Porclanetto. Eglise de la Vierge. Iconostase. Détail.

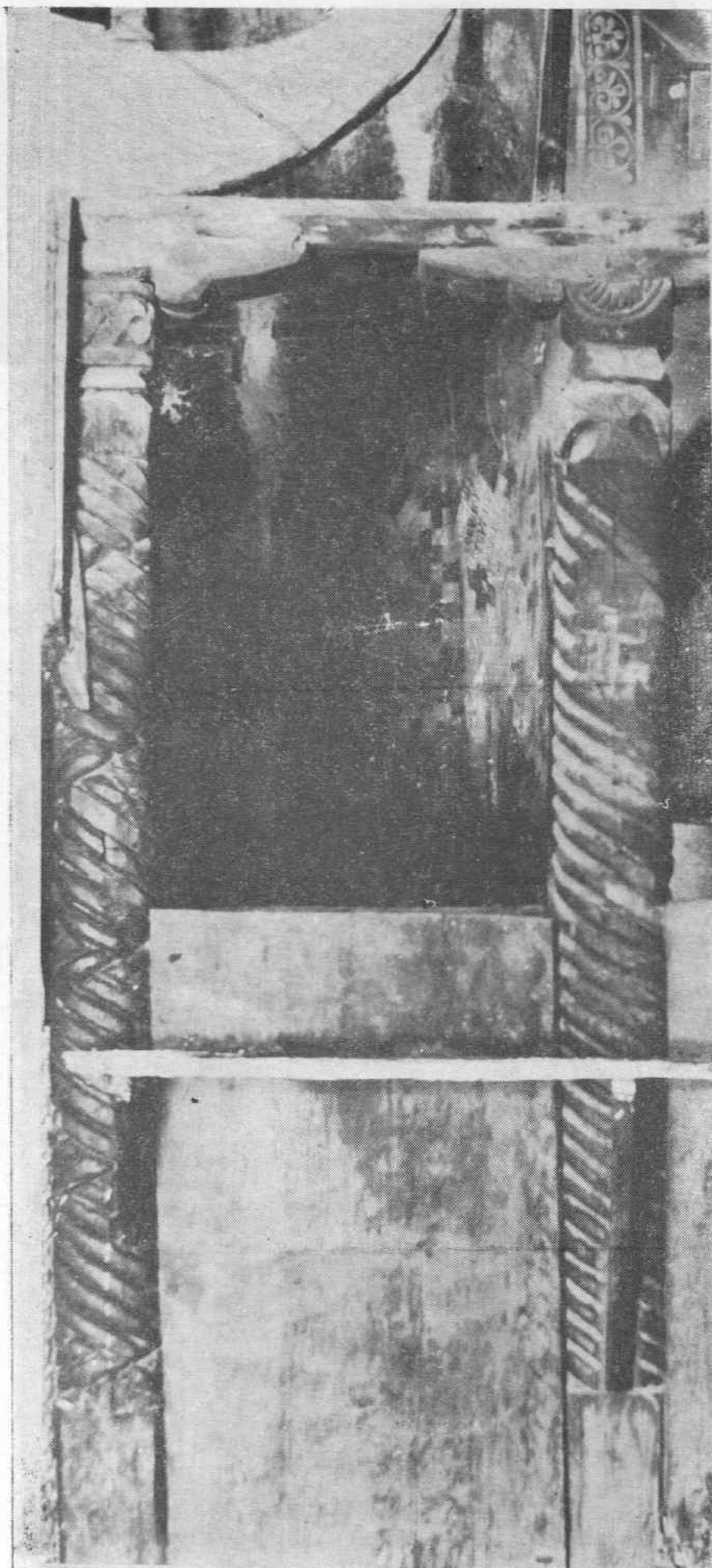
Б. Преспа. Мали град. Богородичина црква. Висока преграда XIV век. — *B.* Prespa. Mali grad. Eglise de la Vierge. Haute clôture. XIVième siècle.

В. Костур (Грчка). Црква св. Стефана. Висока преграда. XIV век. — *C.* Kastoria (Grèce). L'église de St Etienne. Haute clôture. XIVième siècle.

Г. Пећ, Црква св. Димитрија. Дуборезни архитрав. Детаљ. — *D.* Peć. Eglise de St Démétrius. Architrave — bois sculpté. Détail.

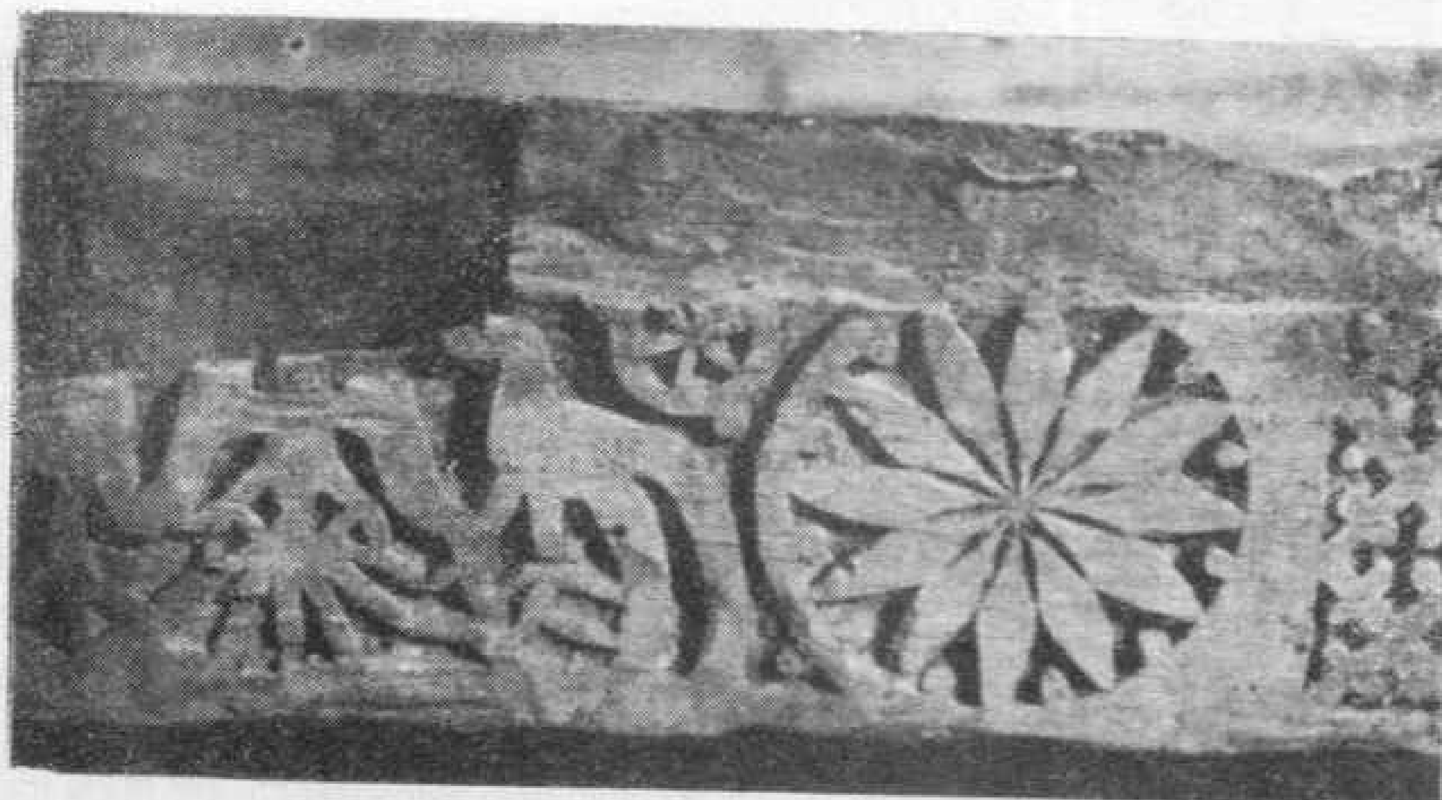
Д. Пећ. Црква св. Димитрија. Дуборезни архитрав. XIV век. Дужина 5,95 м., висина 21 см. — *E.* Peć. Eglise de St Démétrius. Architrave — bois sculpté, XIVième siècle. Longueur 5,95 m hauteur 21 cm.

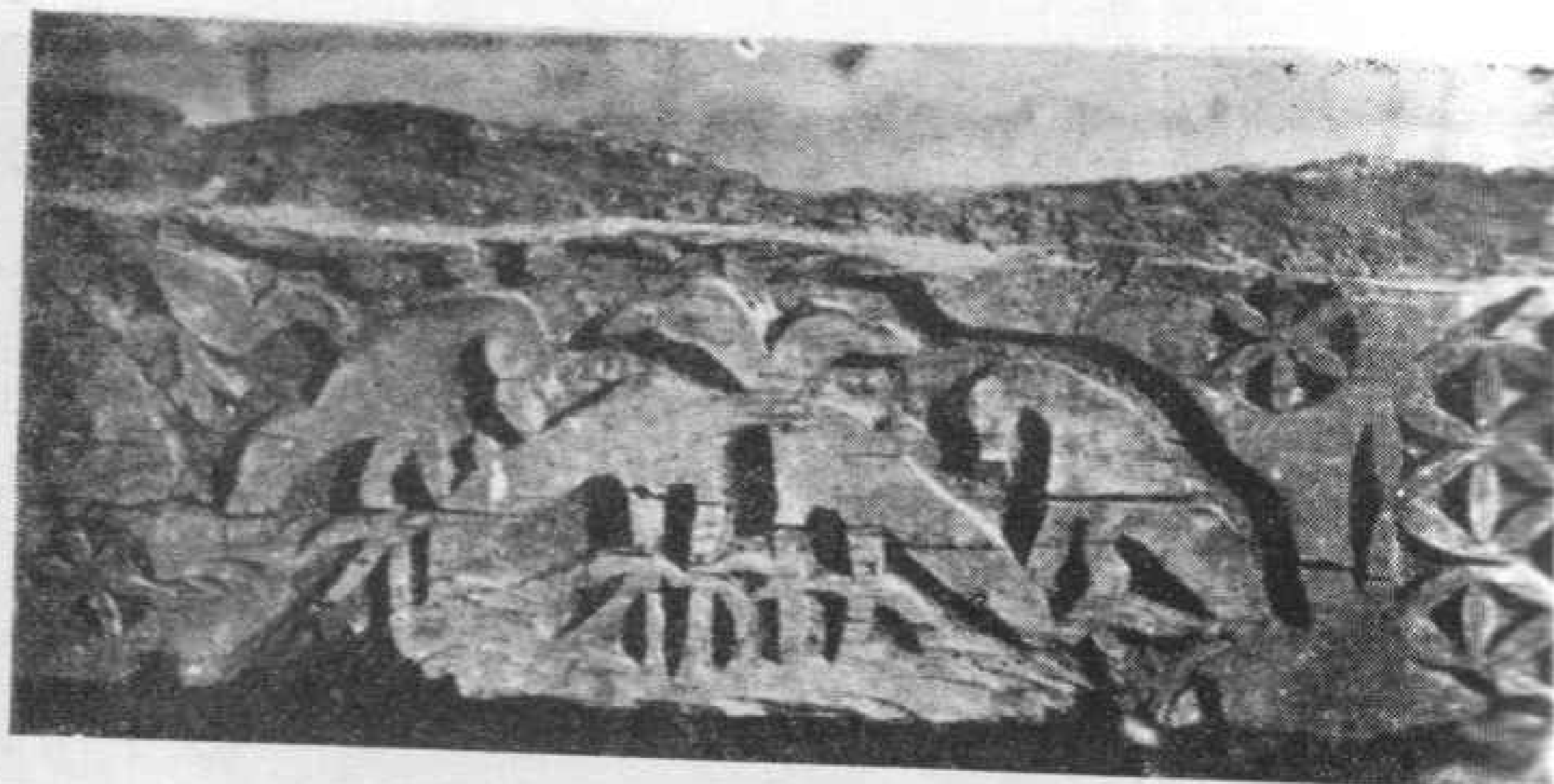
ТАВ. II





А и *Б*. Охрид. Црква Мали свети Врачи. Висока преграда. Детаљи. — *A* et *B*. Ohrid. Eglise dite Petite église des saints Anargyres. Haute clôture. XIVième siècle. Détails.







А и *Б*. Пећ. Црква св. Димитрија. Дуборезни архитрав. XIV век. Детаљи. — *A* et *B*. Peć. Eglise de St Démétrius. Architrave — bois sculpté. XIVième siècle. Détails.

C. Народни музеј у Београду. Тзв. Андреашке двери. XIV век. Висина 1,275м., ширина 0,93 м. — *C*. Musée national, Beograd. Porte royale du monastère d'Andréaš (?) près de Skoplje. XIVième siècle. Hauteur 1,275 m, largeur 0,93 m.

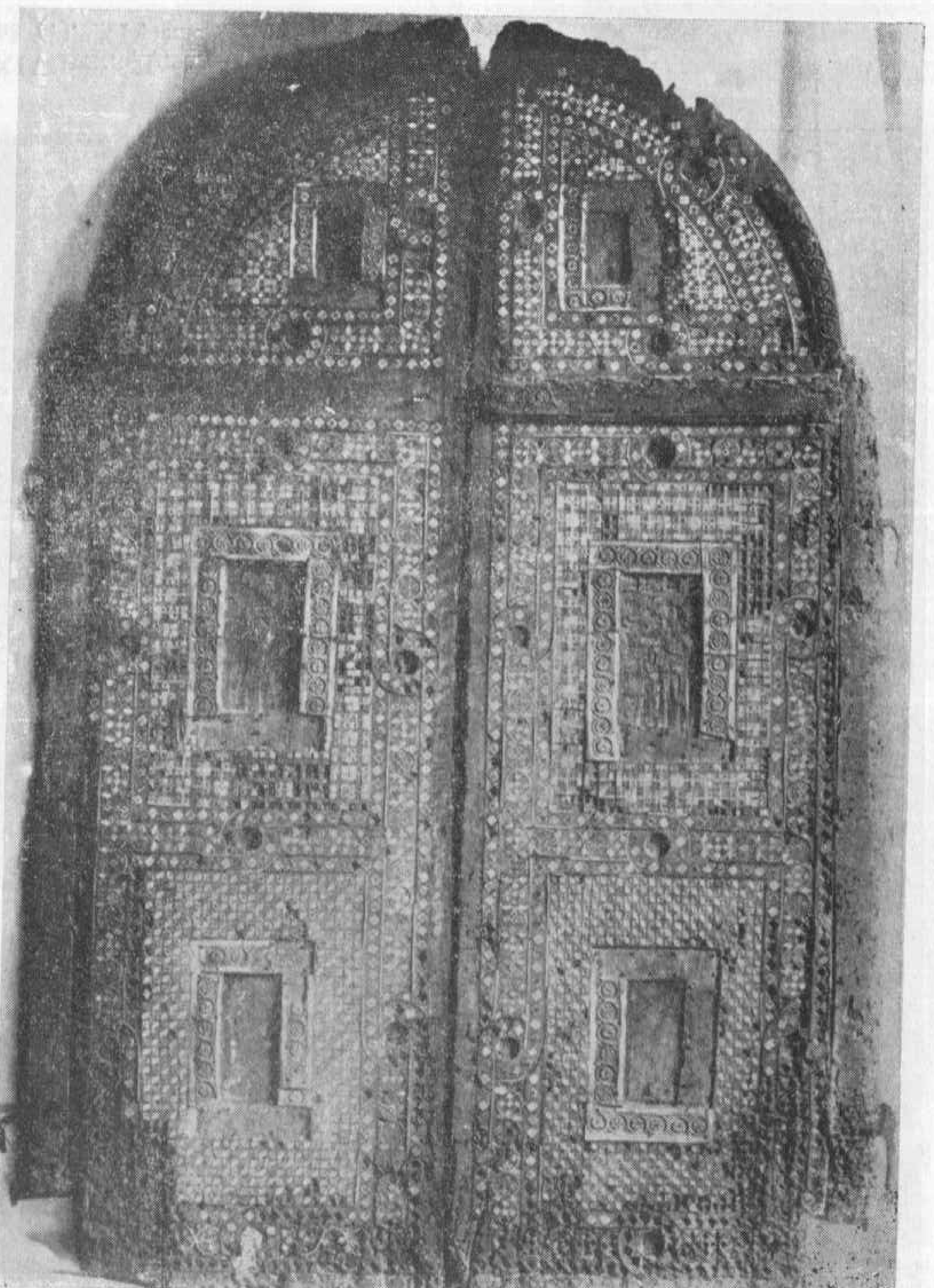
TAB. IV





А и *Б*. Народни музеј, Београд. Тзв. Андреашке двери. XIV век. Детаљи. — *A* et *B*, Musée national, Beograd. Porte royale du monastère d'Andreaš (?). XIVième siècle. Détails.





А. Народни музеј Београд. Тзв. Андреашке двери. XIV век. Детаљ. — *A.* Musée national, Beograd. Porte royale du monastère d'Andreaš (?) XIVième siècle. Détail.

Б. Хиландар. Двери. XIV век. Висина 1,25 м., ширина 0,72 м. — *B.* Monastère de Chilandar — Mont Athos. Porte royale. XIVième siècle. Hauteur 1,25 m, largeur 0,72 m.



Охрид. Богородица Перивлепта, данас црква св. Климента. Дуборезна икона св. Климента. XIV век. — Ohrid, Eglise de la Vierge Peribleptos, aujourd'hui église de St Clément. Icone de St Clément — bois sculpté. XIVième siècle.

TAB. VII





А и *Б*. Охрид. Богородица Перивлепта. Дуборезна икона св. Климента. XIV век. — *A* et *B*. Ohrid. Eglise de la Vierge Peribleptos Icone de St Clément — bois sculpté. XIVième siècle.

TAB. VIII

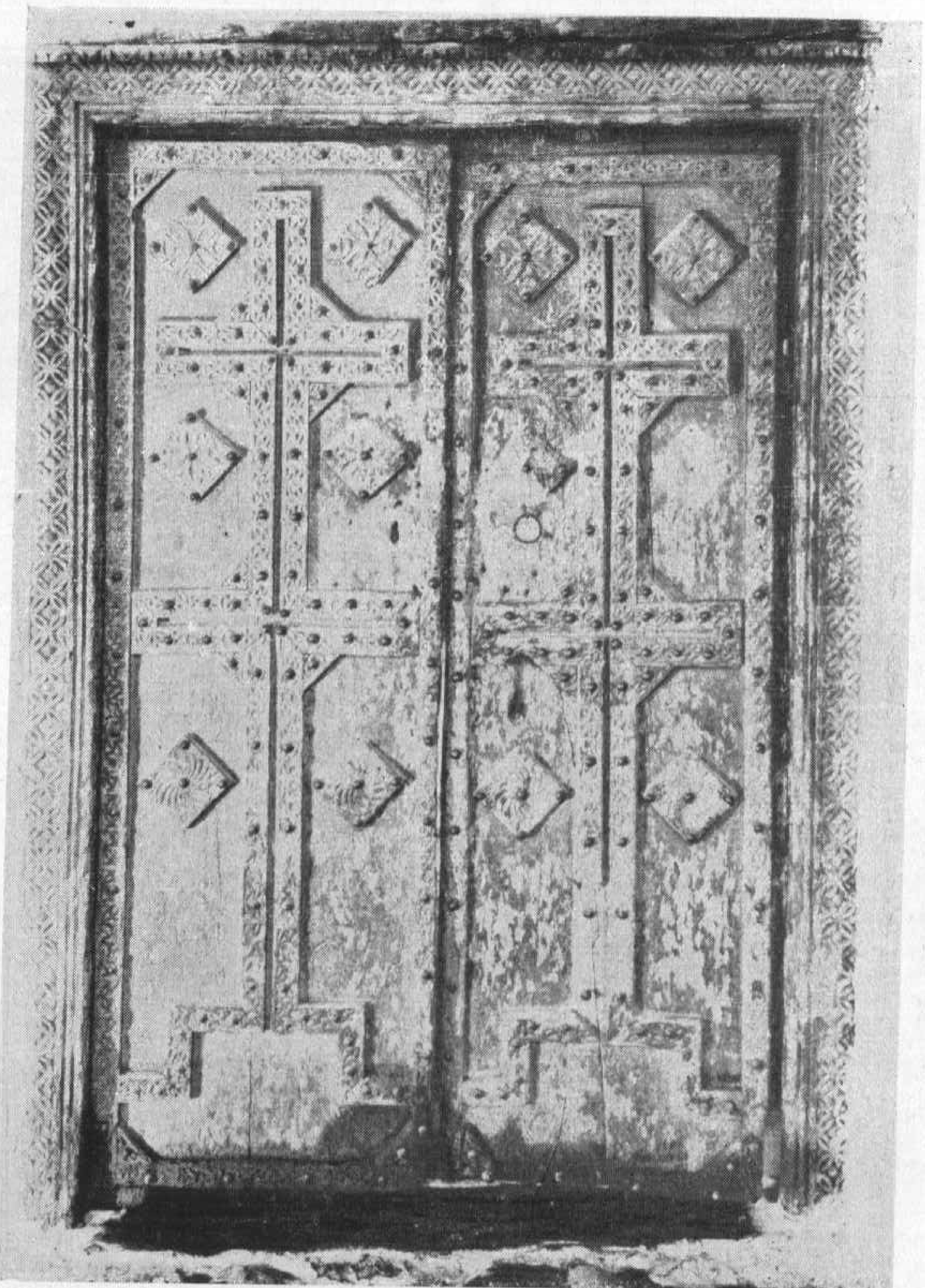
TAB. IX





А и *Б*. Охрид, Богородица Перивлепта. Дуборезна икона св. Климента. XIV век. — *A* et *B*. Ohrid Eglise de la Vierge Peribleptos. Icone de St Clément — bois sculpté. XIVième siècle.





А. Охрид. Св. Никола Болнички. Врата. Средина XIV века. — *A.* Ohrid. Eglise de St Nicolas l'Hospitalier. Porte. Milieu du XIVième siècle.

Б. Костур (Грчка). Панагија Мавриотиса. Врата. XI—XII век. — *B.* Kastoria (Grèce). Eglise Panagia Mavriotissa. Porte d'entrée, XIième—XIIième siècle.

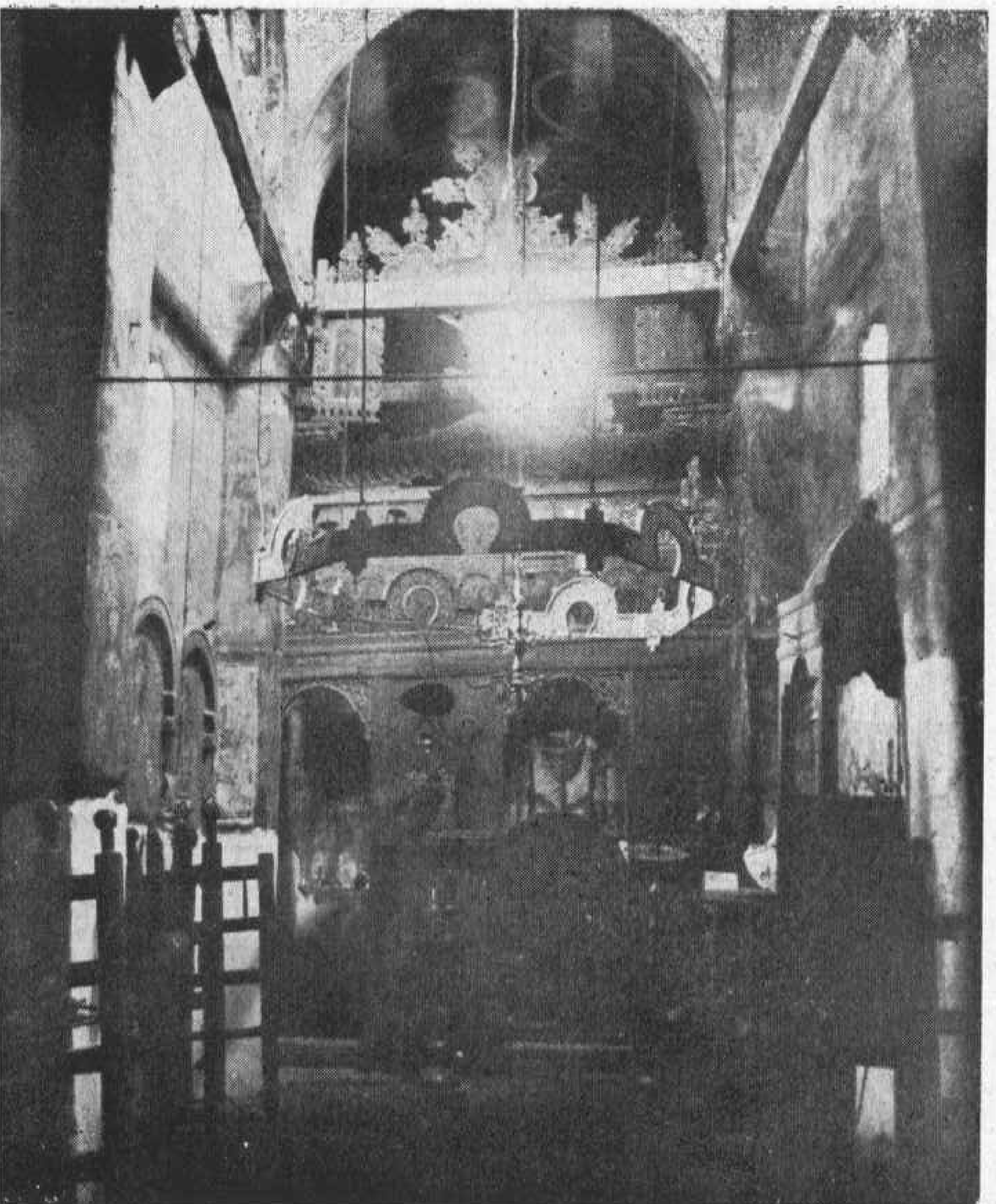


Дечани. Саркофаг Стевана Дечанског. XIV век. Дужина 1,98 м., ширина 0,61 м. — Monastère de Dečani. Sarcophage du roi Stevan Dečanski. XIVième siècle. Longueur 1,98 m, largeur 0,61 m.



Дечани. Саркофаг Стевана Дечанског. XIV в. Детаљ. — Monastère de Dečani. Sarcophage du roi Stevan Dečanski. XIVième siècle.

TAB. XII





А· Полошко. Иконостас, XVII век. Распеће из 1581. године. — *A.* Monastère de Pološko. Iconostase. XVII[ième] siècle. Crucifix exécuté en 1581.

Б. Дубровник. Доминиканска црква. Велико Распеће, дело Ловра Маројевића-Добрићевића 1456. године. — *B.* Dubrovnik, L'église des Dominicains. Grand Croix, oeuvre de Lovro Marojević-Dobrićević (1456).

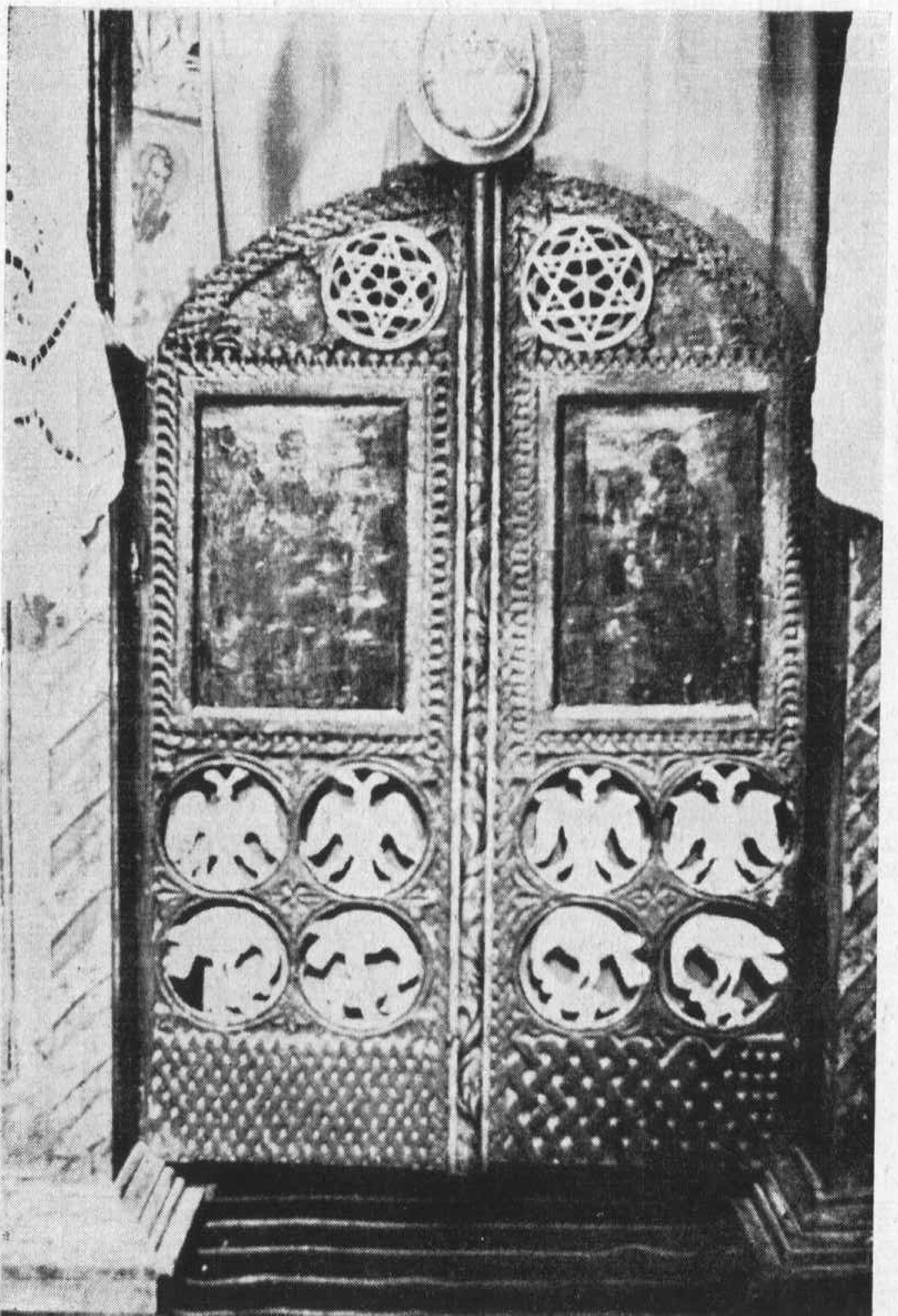
TAB. XIII

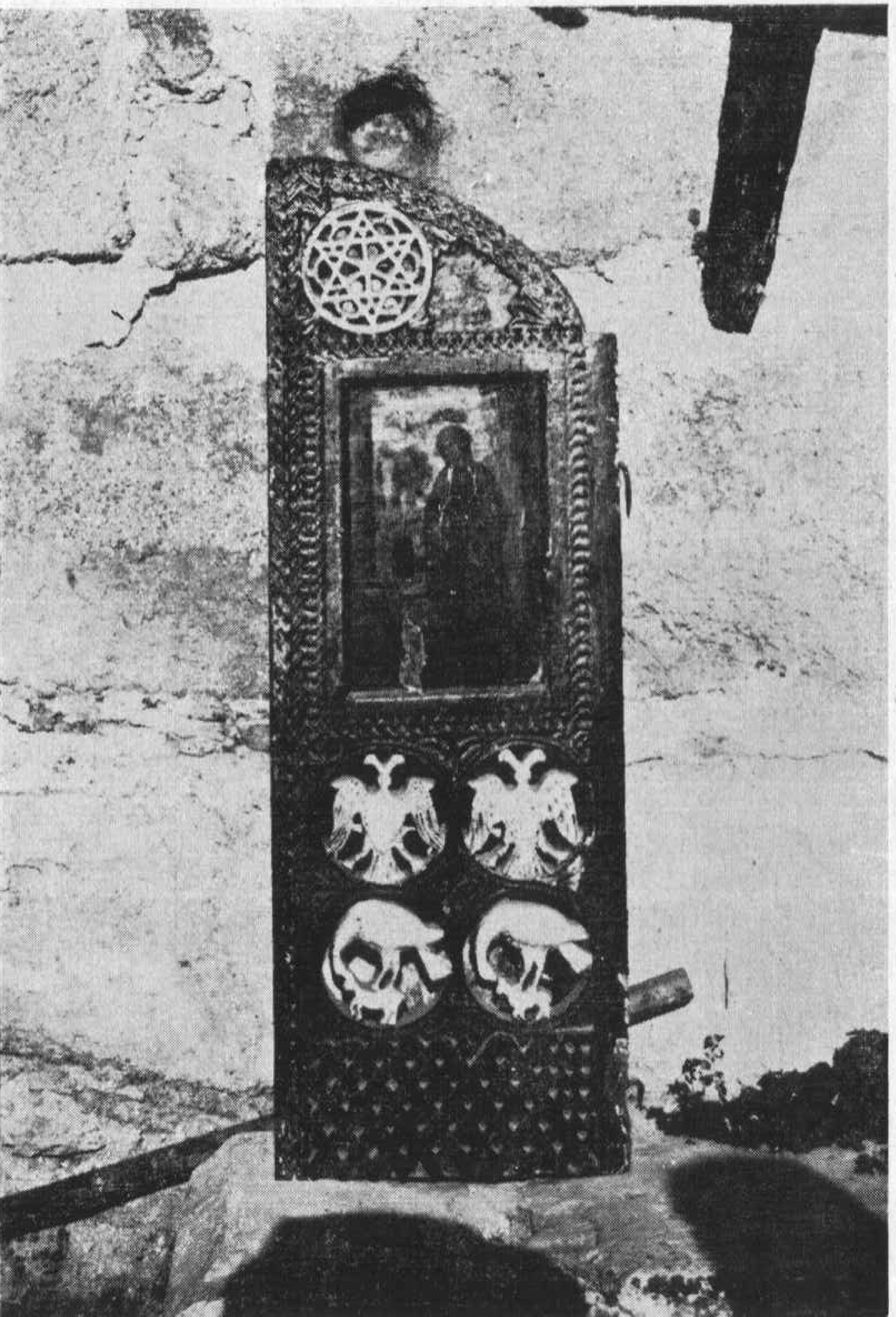


А. Прилеп. Црква св. Николе. Десно крило двери. XV—XVI век. Висина 1,175—0,97 м., ширина 0,39 м. — *A*. Prilep. Eglise de St Nicolas. Battant droit de la porte royal. XV—XVIième siècle. Hauteur 1,175—0,97 m. largeur 0,39 m.

Б. Прилеп. Црква св. Николе. Део левог крила двери. XV—XVI век. — *B*. Prilep. Eglise de St Nicolas. Fragment du battant gauche de la porte royale. XV—XVIième siècle.

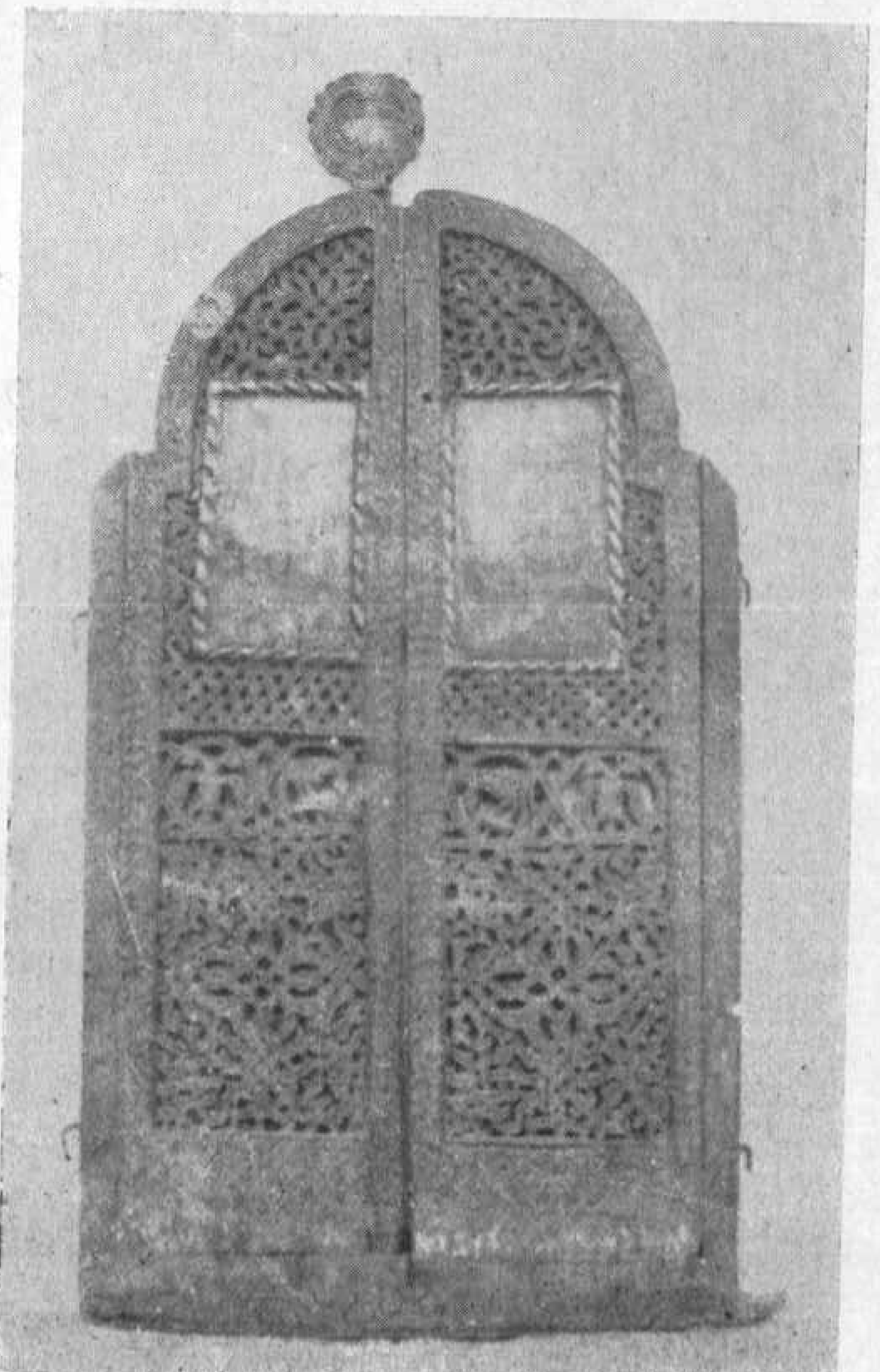


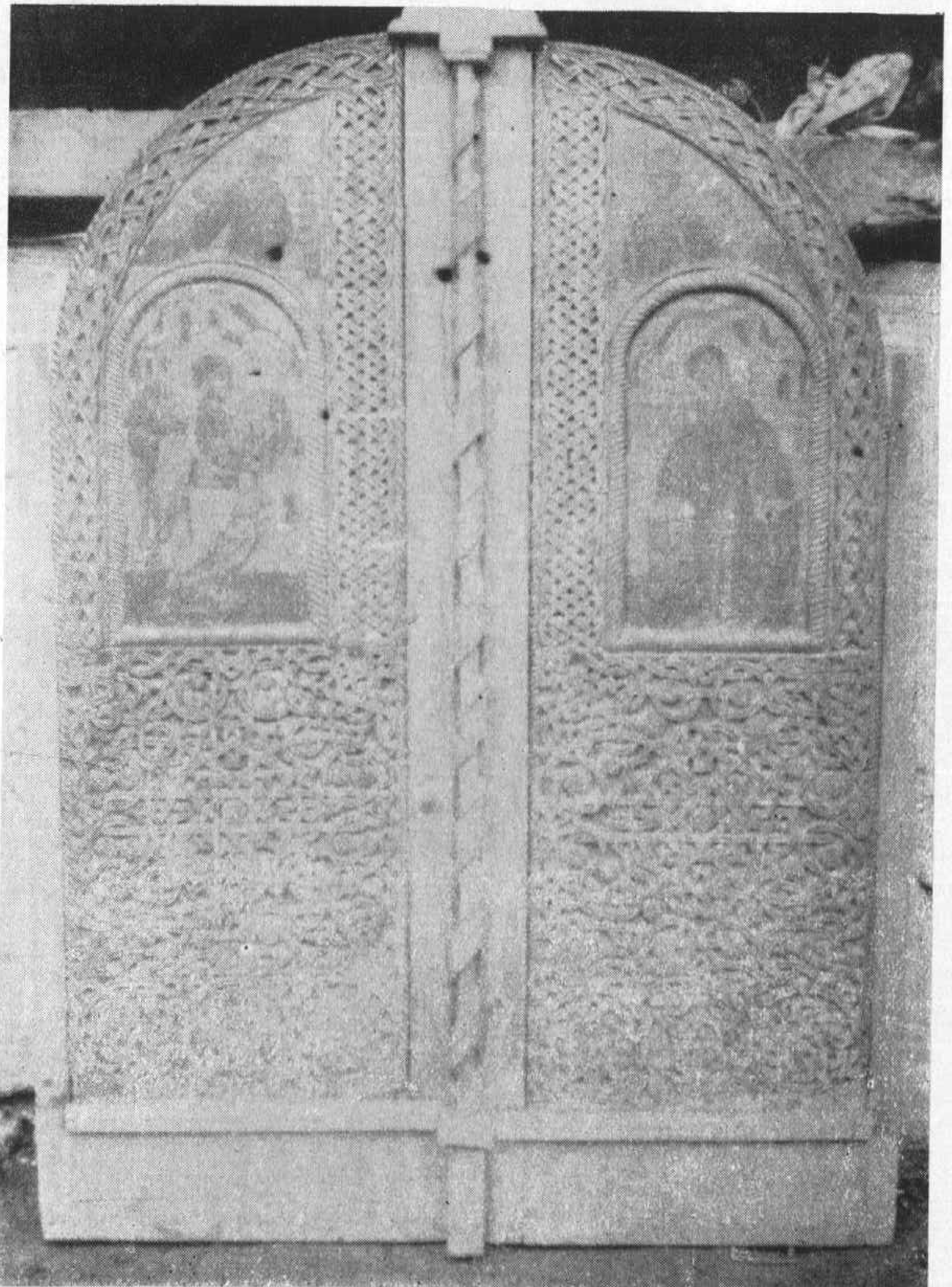




А. и *Б.* Трескавац Двери. XV—XVI век. — *A.* et *B.* Monastère de Treskavac près de Prilep. Porte royale. XV—XVIième siècle.

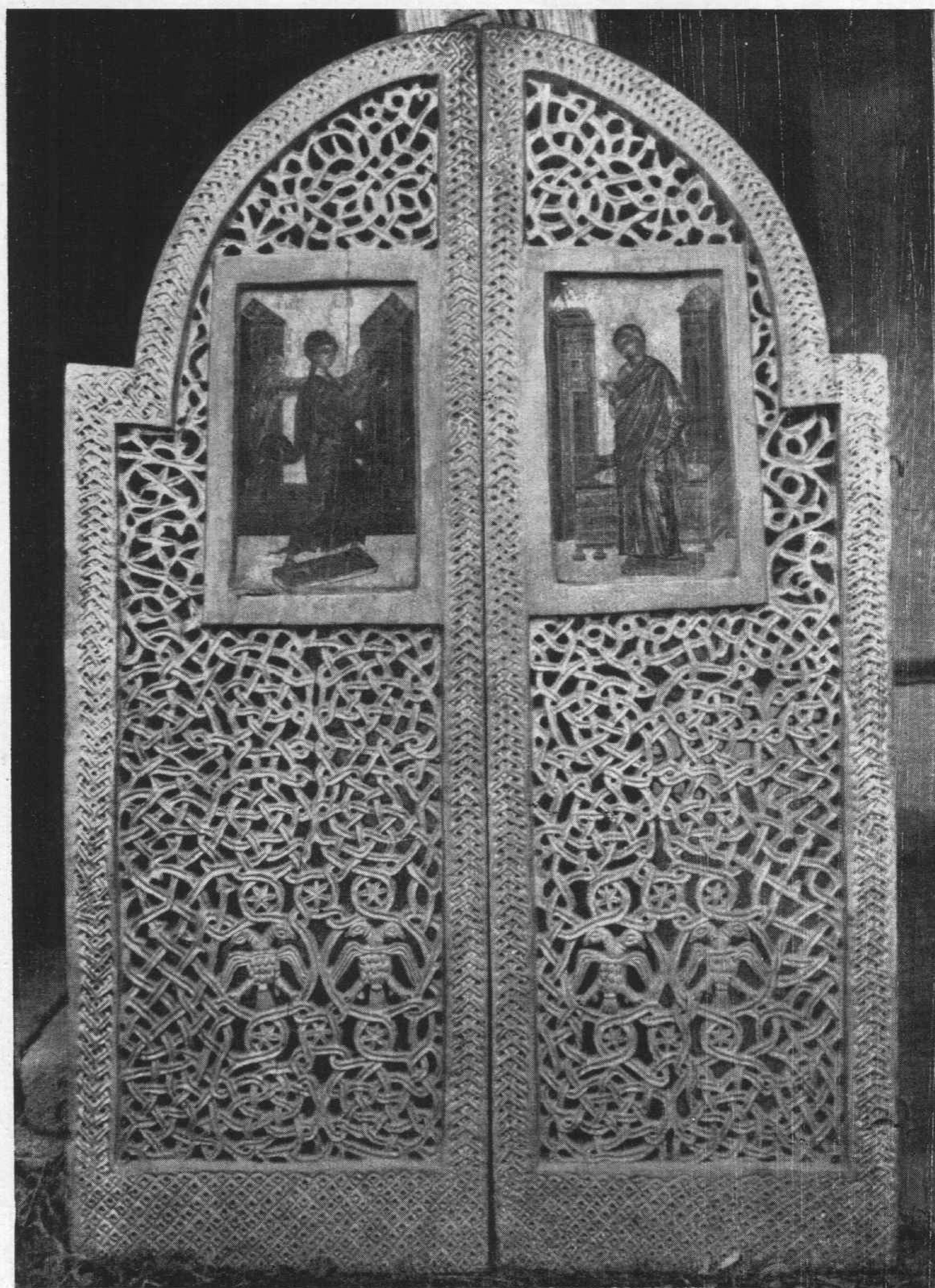
TAB. XVI





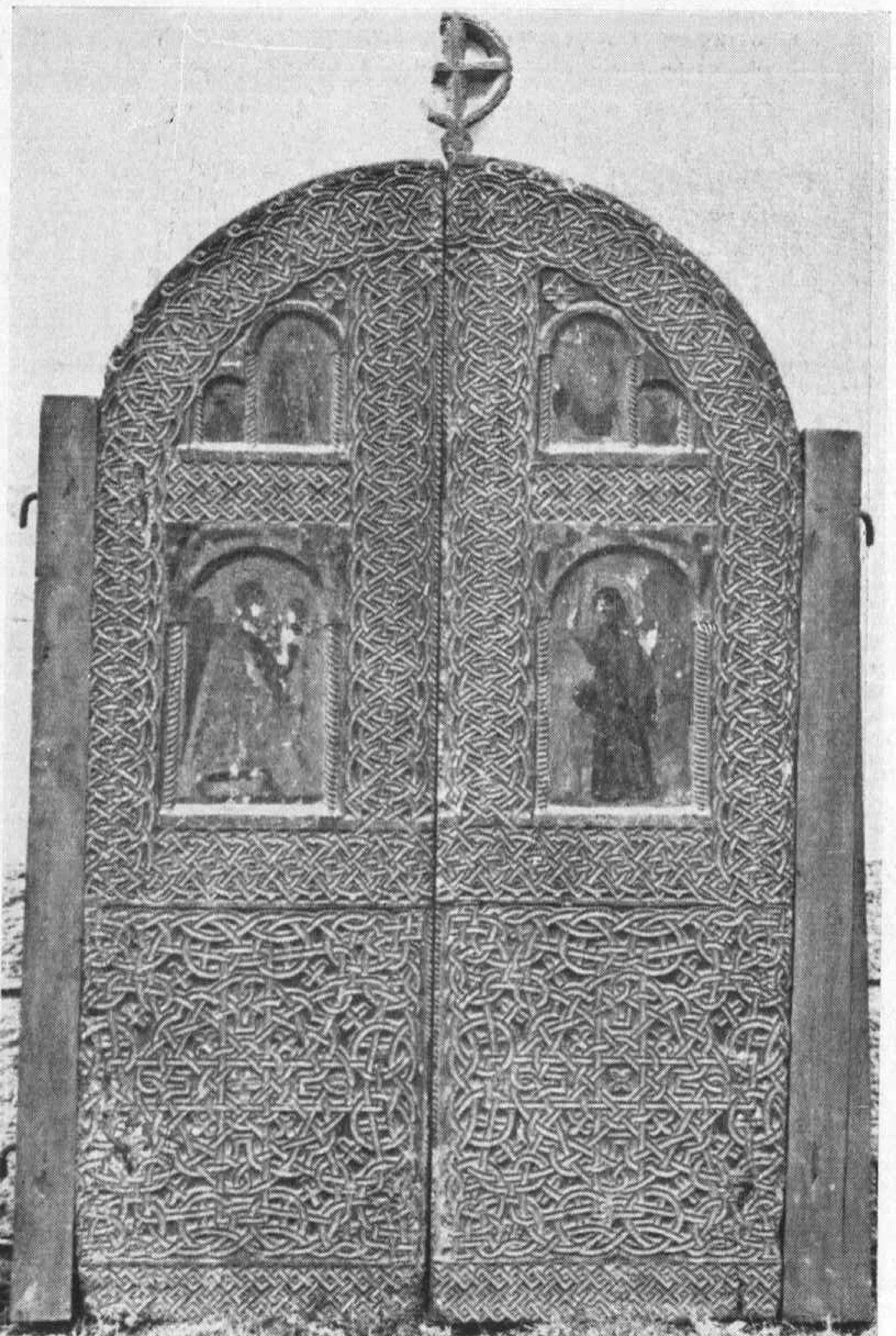
А. Кратово. Двери. XVI век. — *A.* Ville de Kratovo. Porte royale. XVIième siècle.

Б. Слепче. Двери. XVI век. Висина 1,05 м., ширина 0,70 м. — *B.* Monastère de Slepče. Porte royale. XVIième siècle. Hauteur 1,05 m, largeur 0,70.m.



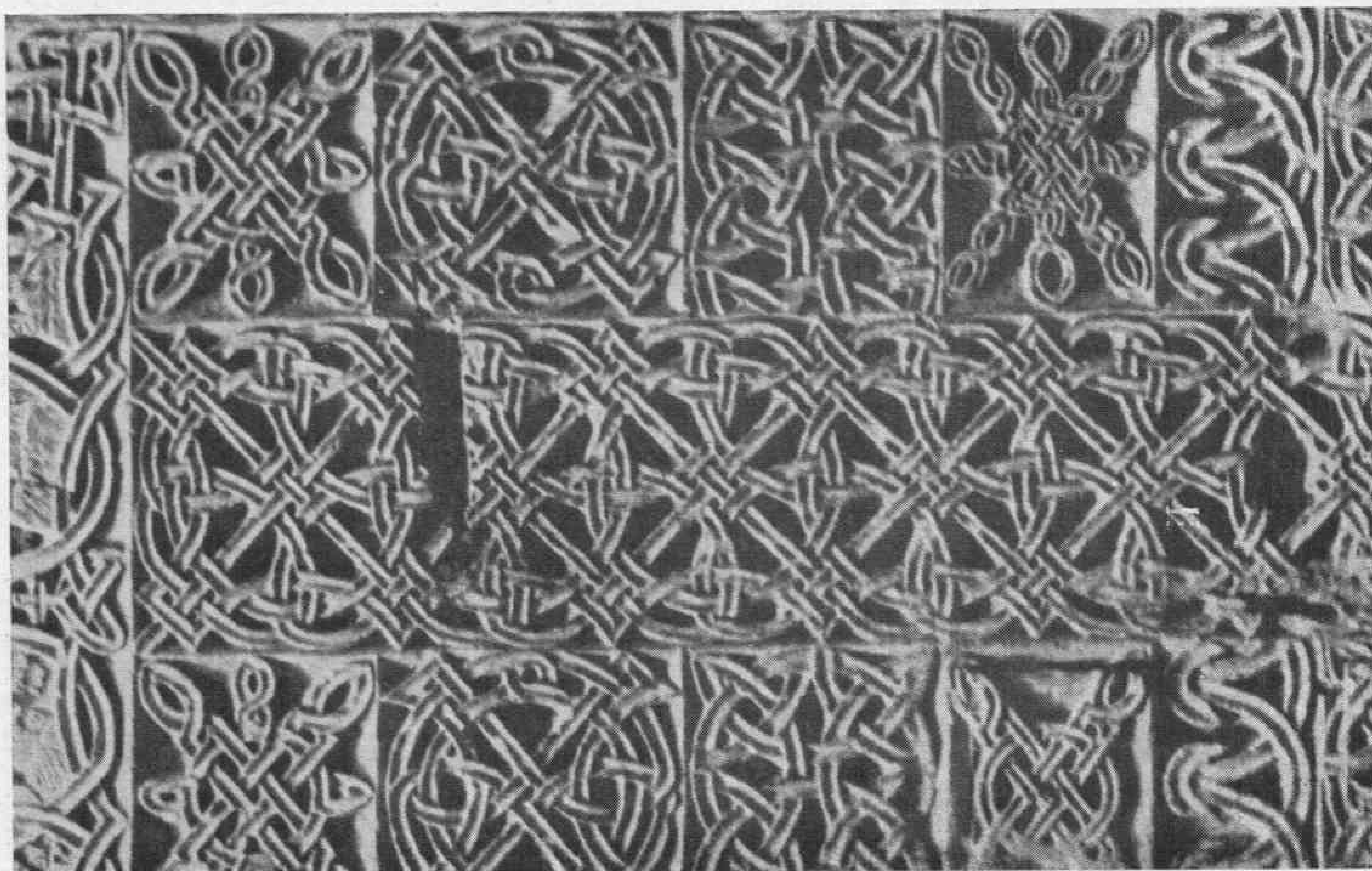
Село Ранковце. Црква свете Богородице. Двери. XVI—XVII век. — Village de Rankovce. Eglise de la Vierge. Porte royale. XVIième—XVIIième siècle.

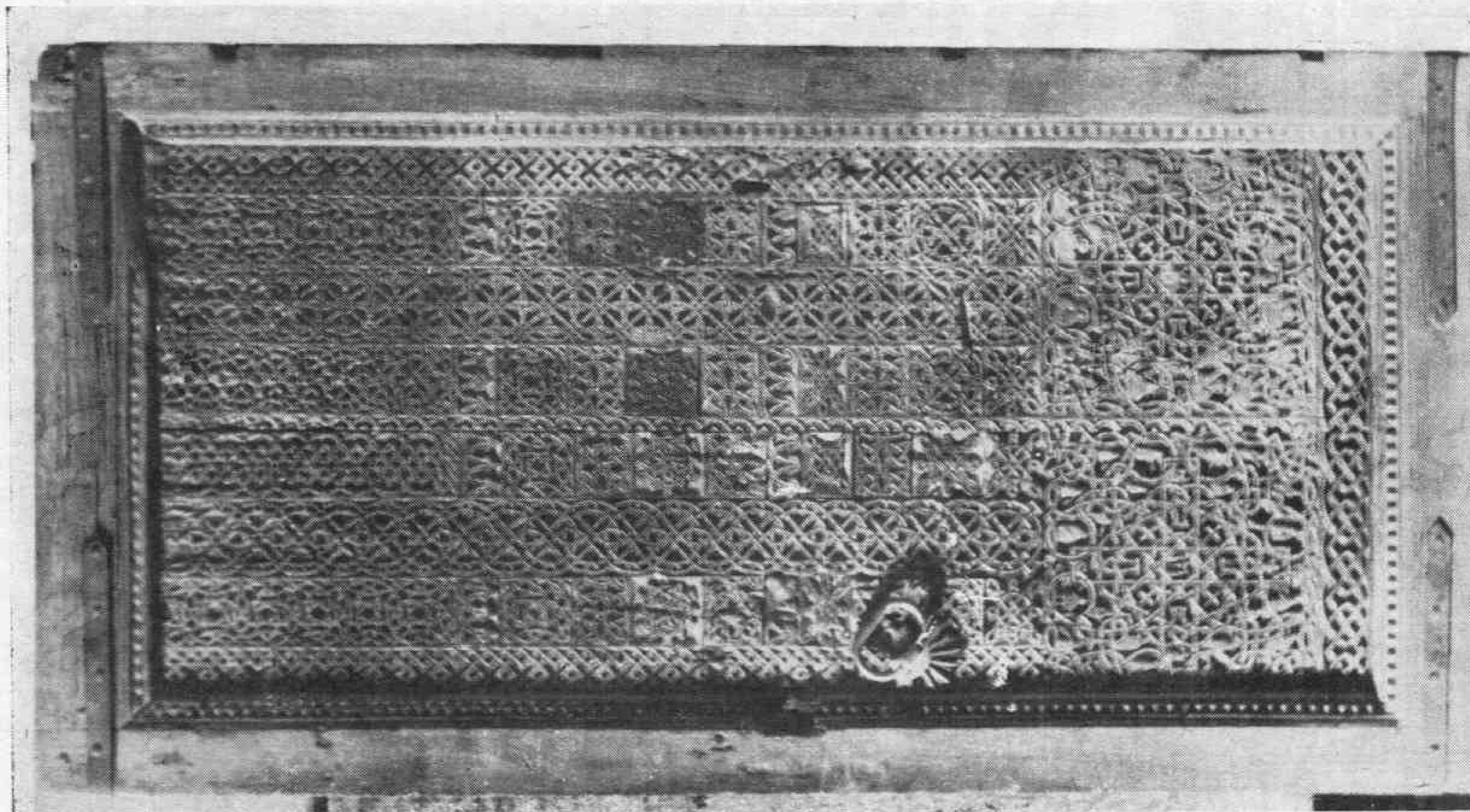




A. Пречиста Кичевска. Двери. XVI век. — *A*. Eglise de la Vierge à Kičevo. Porte royale. XVIième siècle.

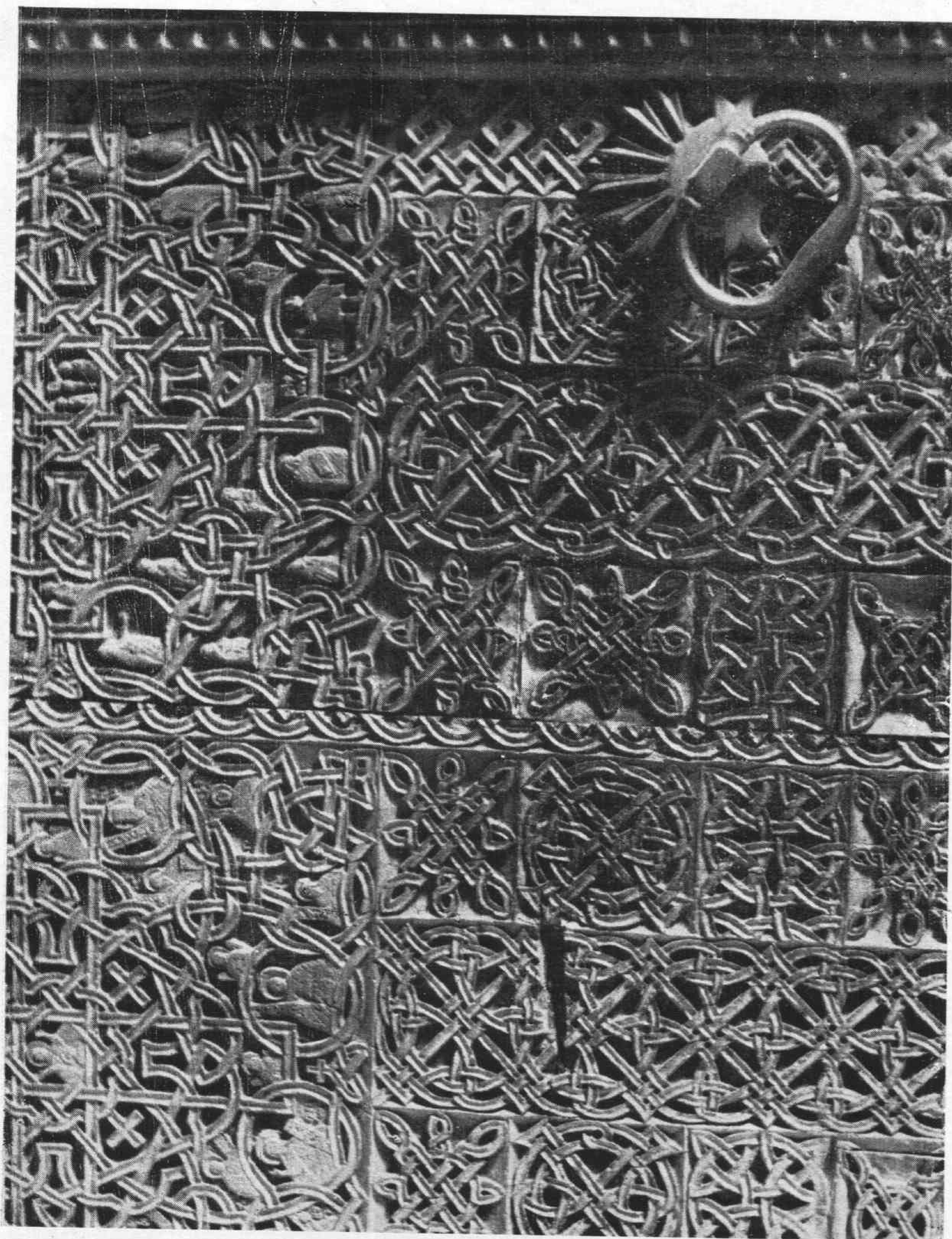
Б. Пречиста Кичевска. Двери. XVI век. Деталь. — *B*. Eglise. de la Vierge à Kičevo. Porte royale. XVIième siècle. Détail.



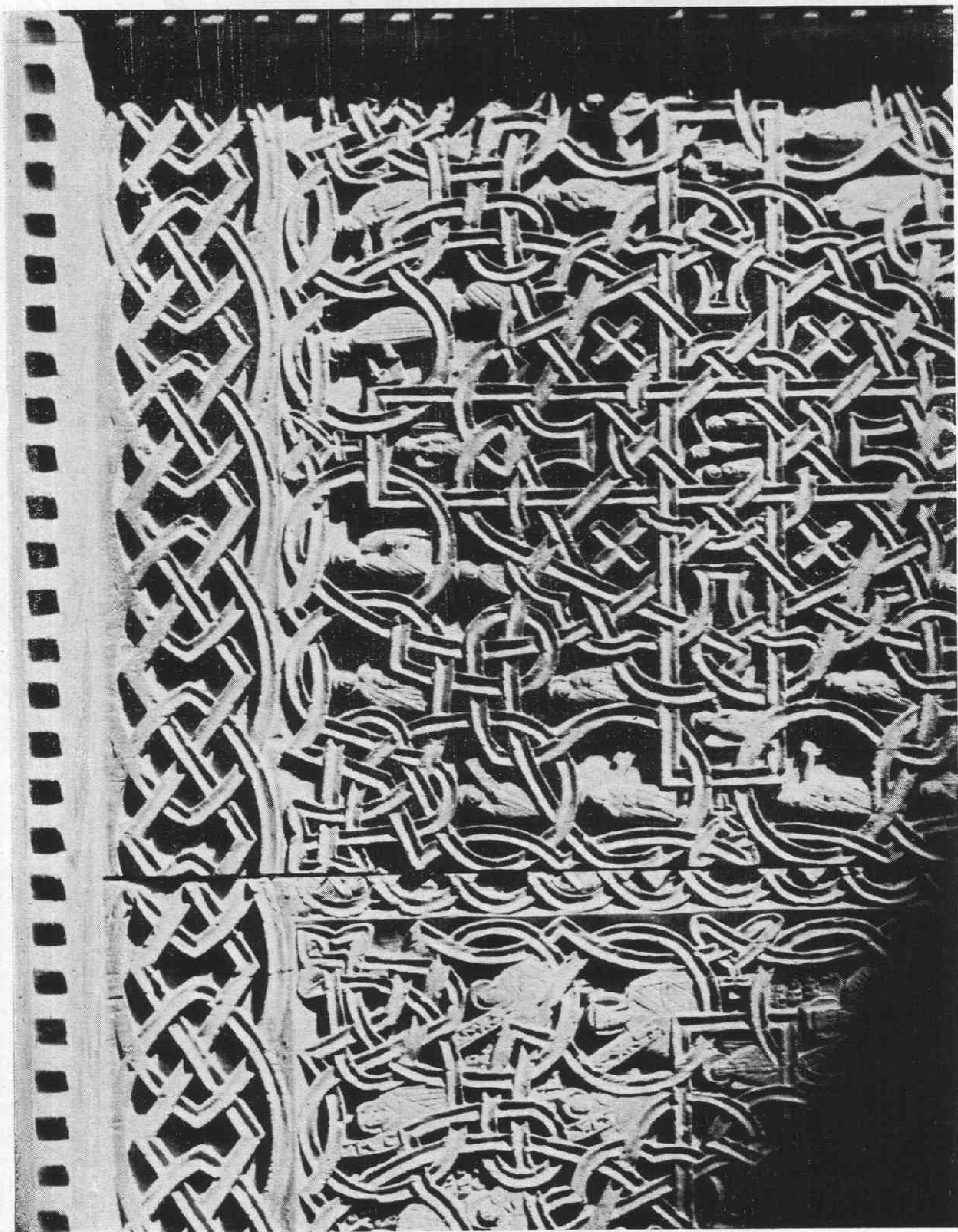


А. Слепче. Једнокрилна ерата. XVI век. Висина 1,55 м., ширина 0,73 m. — *A.* Monastère de Slepče Porte de l'église. XVIième siècle. Hauteur 1,55 m, largeur 0,73 m.

Б. Слепче. Једнокрилна врата. XVI век. Детаљ. — *B.* Monastère de Slepče (près de Bitolj). Porte de l'église. XVIième siècle. Détail.



Слепче. Једнокрилна врата. XVI век. Детаљ. — Monastère de Slepče (près de Bitolj). Porte de l'église XVIième siècle. Détail.



Слепче. Једнокрилна врата. XVI век. Детаљ. — Monastère de Slepče (près de Bitolj). Porte de l'église. XVIième siècle. Détail.



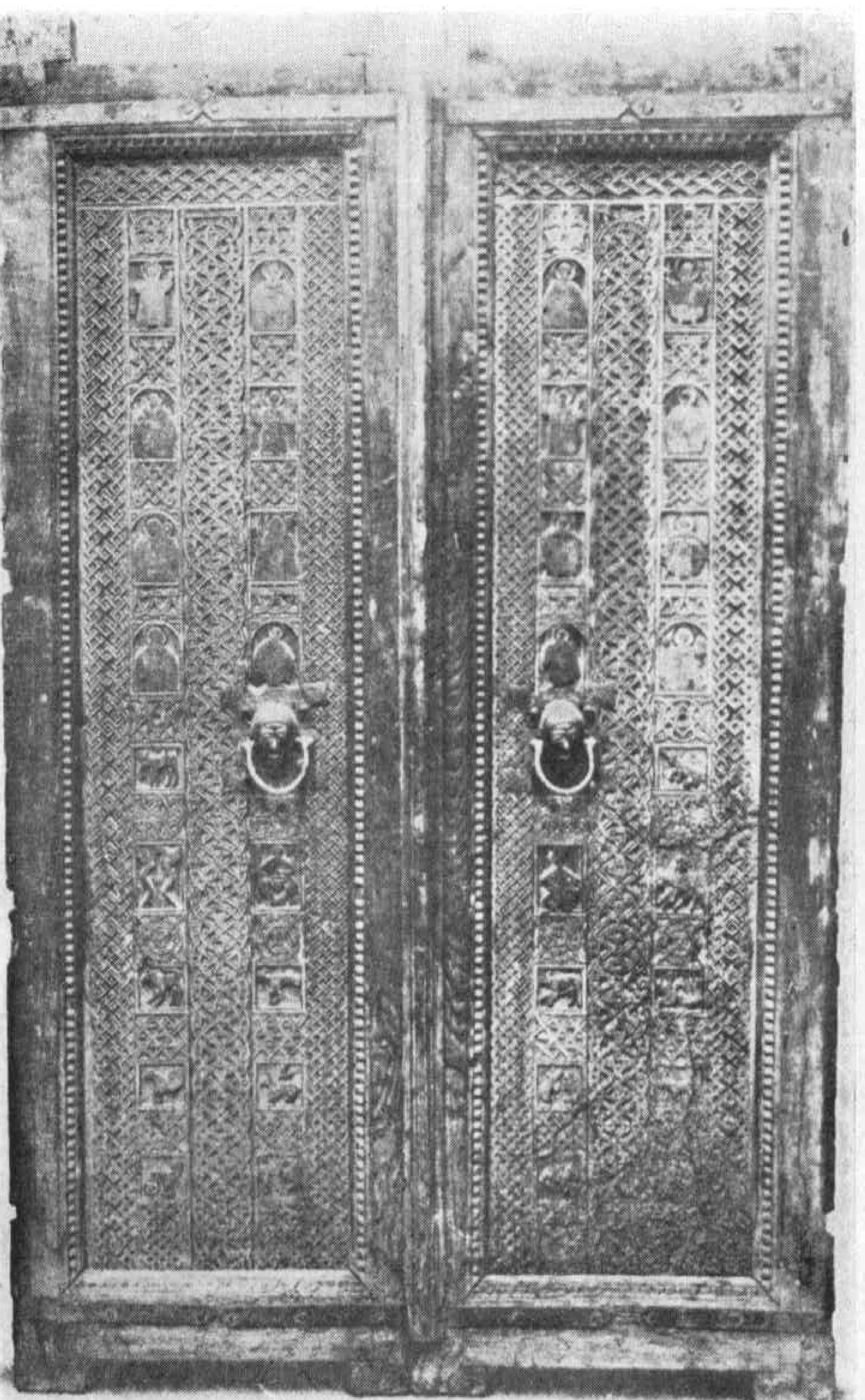




А. Љубостиња. Прозор. – *A.* Monastère de Ljubostinja. Fenêtre..

Б. Велуће. Прозор на јужној апсиди. – *B.* Monastère de Veluće, Fenêtre de l'apside méridionale.

В. Велуће. Прозор на јужном делу олтарске апсиде. — *C.* Monastère de Veluće. Fenêtre de l'abside centrale, côté sud.





А. Слепче. Двокрилна врата. XVI век. Висина 1,79 м., ширина 1,00 м. – *A.* Monastère de Slepče (près de Bitolj). Porte à deux battants. XVIième siècle. Hauteur 1,79 m, largeur 1,00 m.

Б. Трескавац. Двокрилна врата. XVI век. Висина 1,62 м., ширина 0,64 м. *B.* Monastère de Treskavac (Près de Prilep). Porte à deux battants. XVIième siècle. Hauteur 1,62 m, largeur 0,64 m.

TAB. XXIII

А и *Б*. Слепче. Двокрилна врата. Детаљи. — *A* et *B*. Monastère de Slepče (près de Bitolj). Porte à deux battants. Détails.

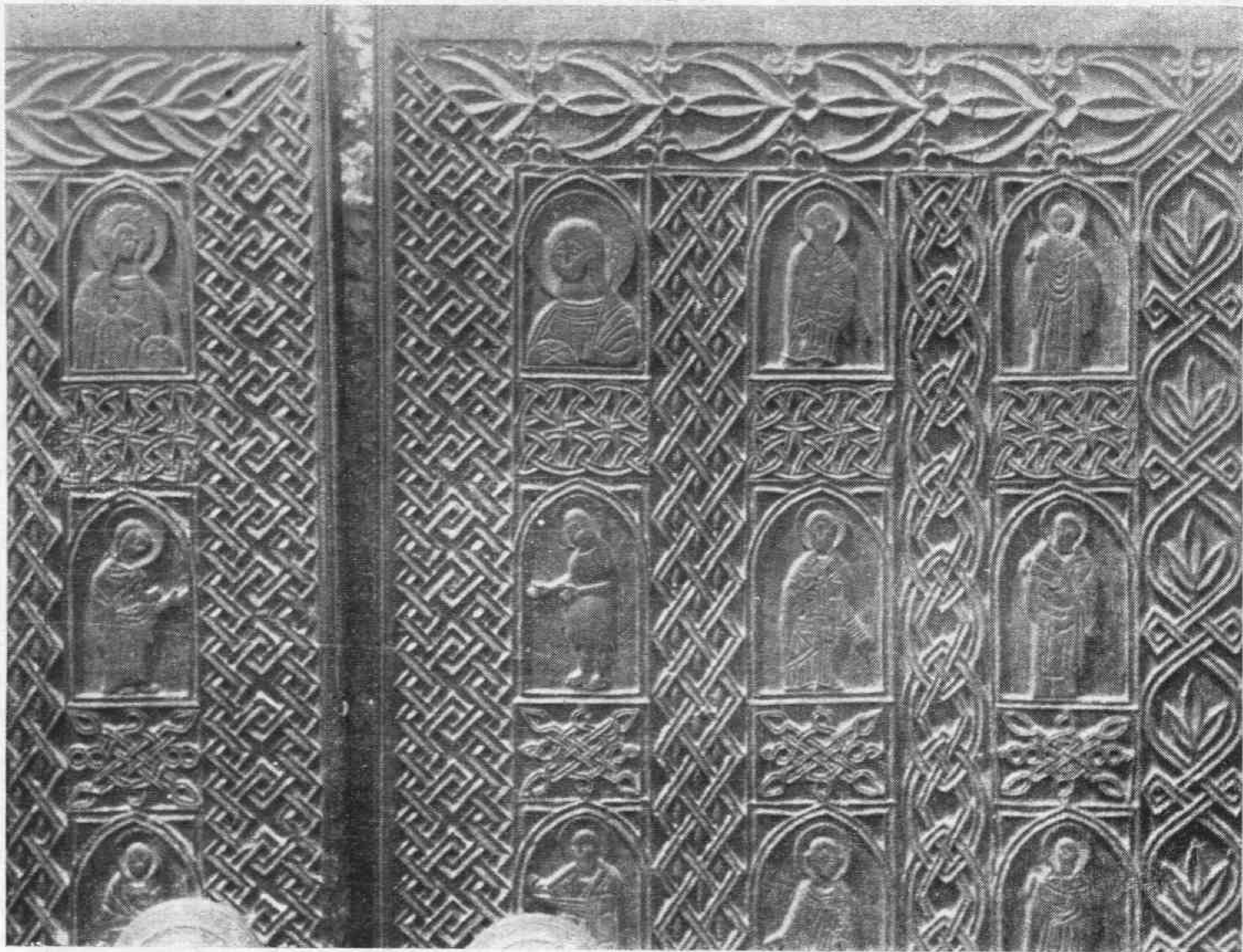


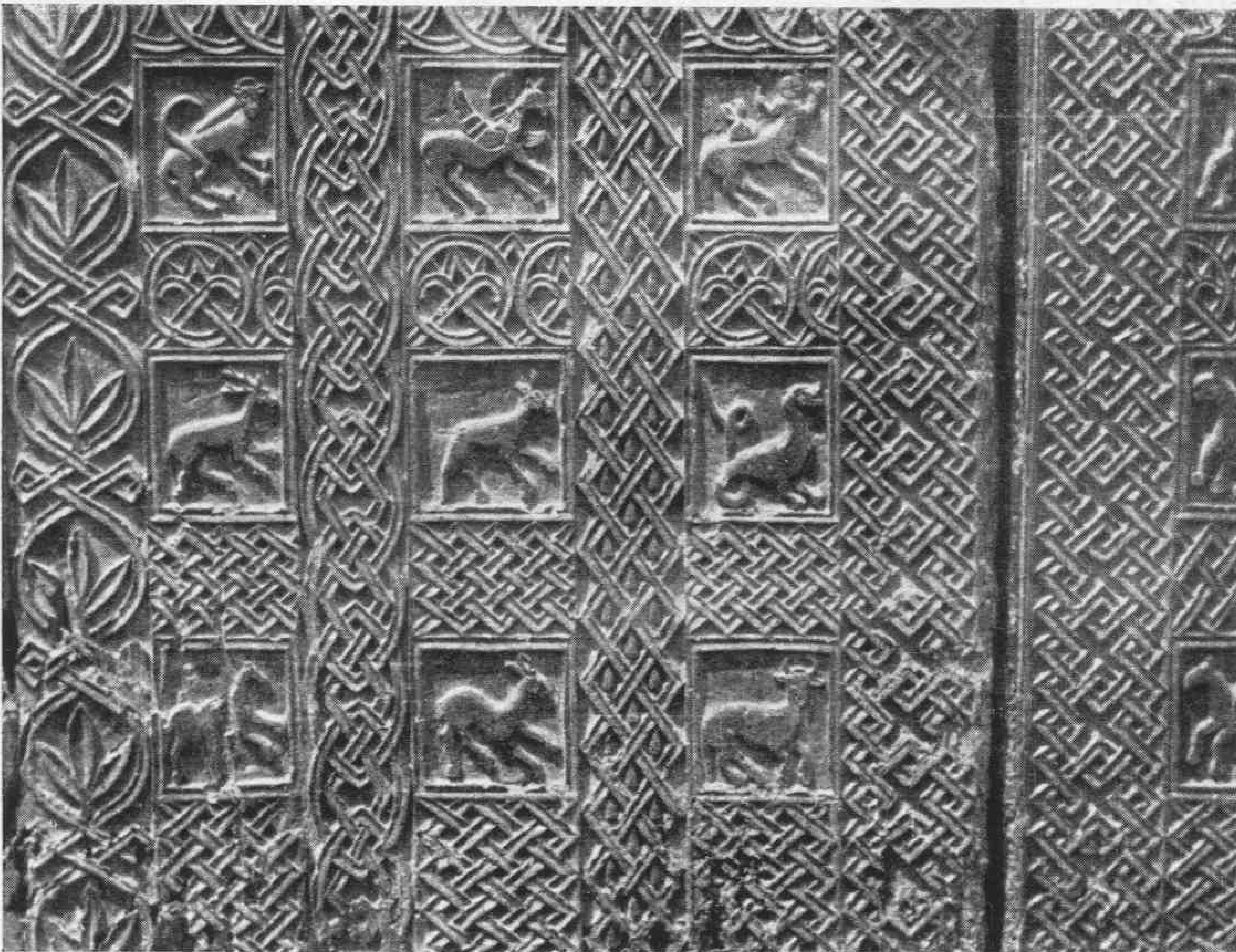
Слепче. Двокрилна врата. Детаљ. — Monastère de Slepče (près de Bitolj). Porte à deux battants. Détail.

ТАВ. XXVI



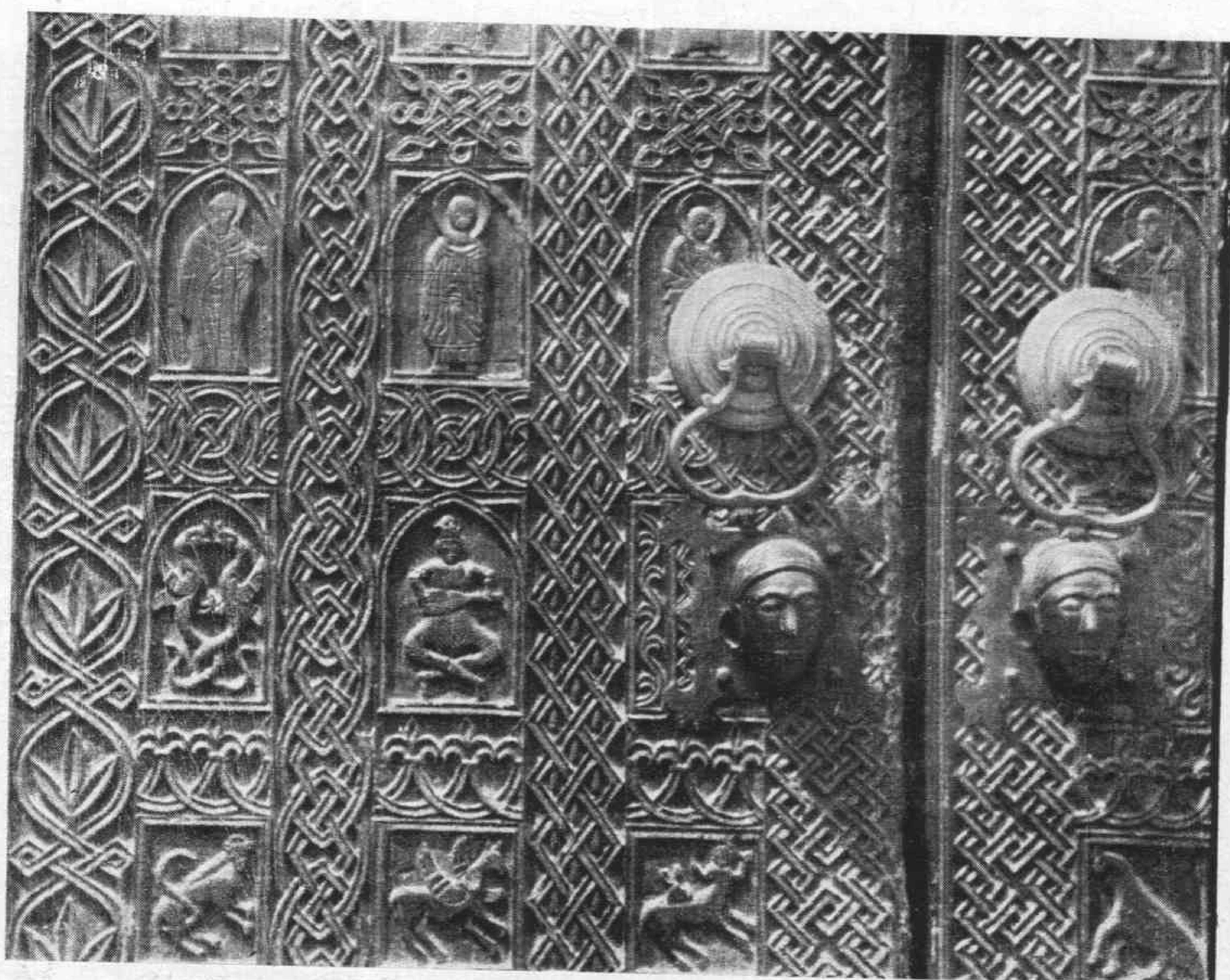
Слепче. Двокрилна врата. Детаљ. — Monastère de Slepče (près de Bitolj). Porte à deux battants. Détail.

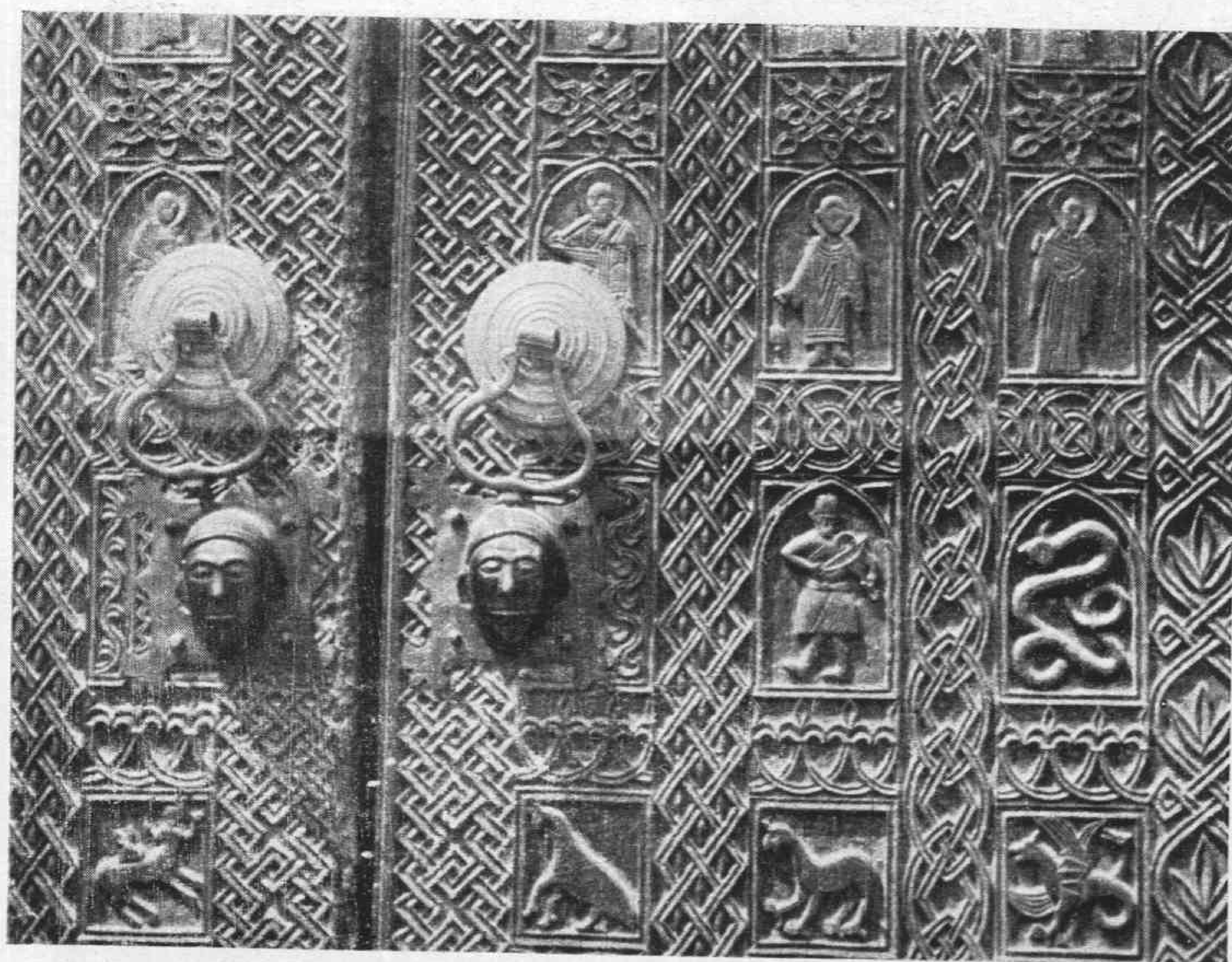




А и *Б*. Трескавац. Двокрилна врата XVI век. Детаљи. — *A* et *B*. Monastère de Treskavac (près de Prilep). Porte à deux battants. XVIième siècle. Détails.

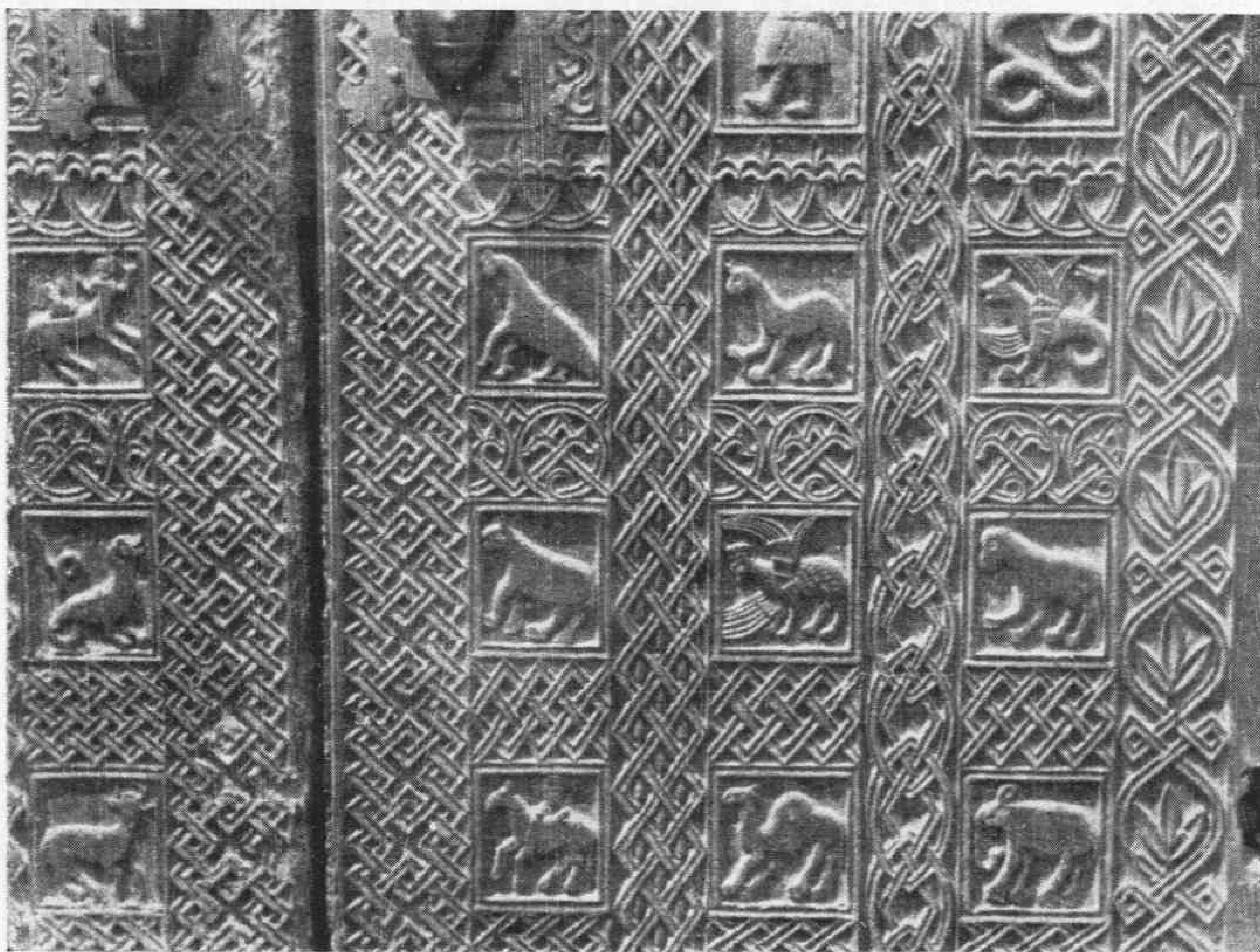
TAB. XXVII

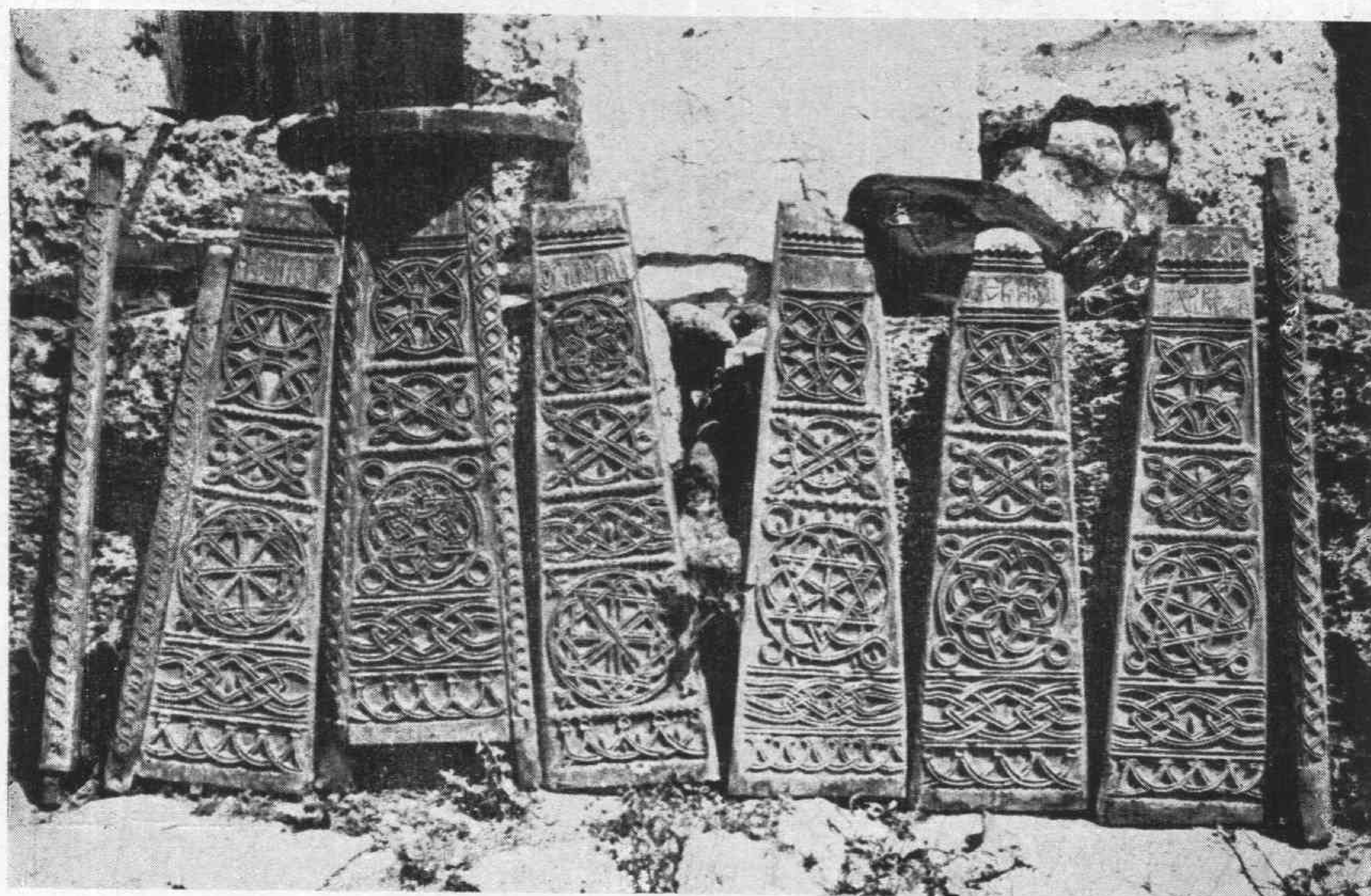




А и *Б*. Трескавац. Двокрилна врата XVI век. Детаљи. — *A* et *B*. Monastère de Treskavac (près de Prilep). Porte à deux battants. XVIième siècle. Détails.

TAB. XXVIII



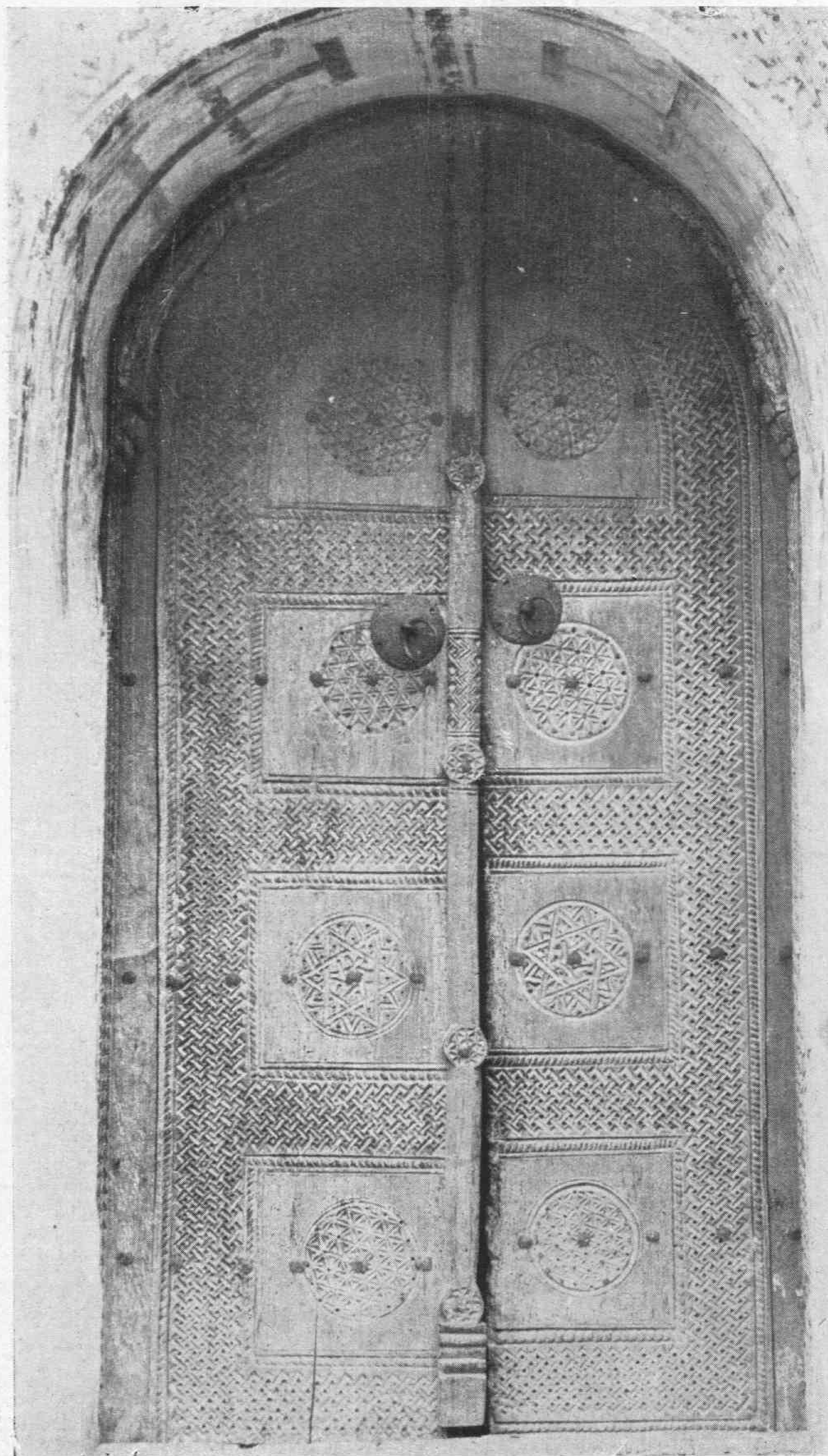


А. Трескавац. Двокрилна врата. XVI век. Детаљ. – *A.* Monastère de Treskavac (près de Prilep). Porte à deux battants. XVIième siècle. Détail.

Б. Манастир Зрзе. Аналогион Јеромонаха Прохора. XVI век. – *B.* Monastère de Zrze. Hiéromoine Prohor: Analogion. XVIième siècle.

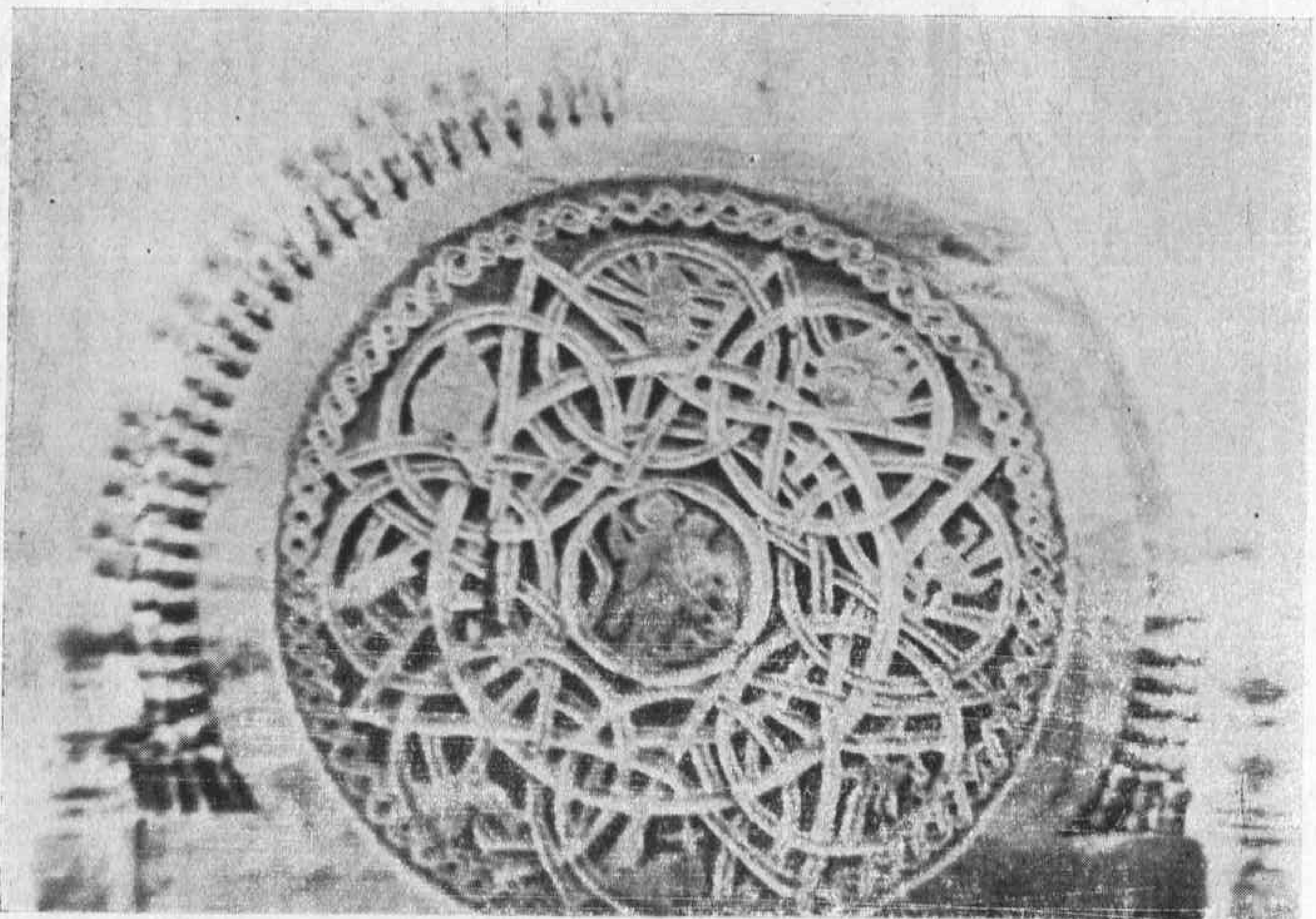


Слепче. Аналогион. XVI век. — Monastère de Slepče (près de Bitolj). Analogion. XVIième siècle.



Полошко. Врата. Крај XVI — почетак XVII века. — Monastère de Pološko. Porte. Fin du XVIième — début du XVIIième siècle.



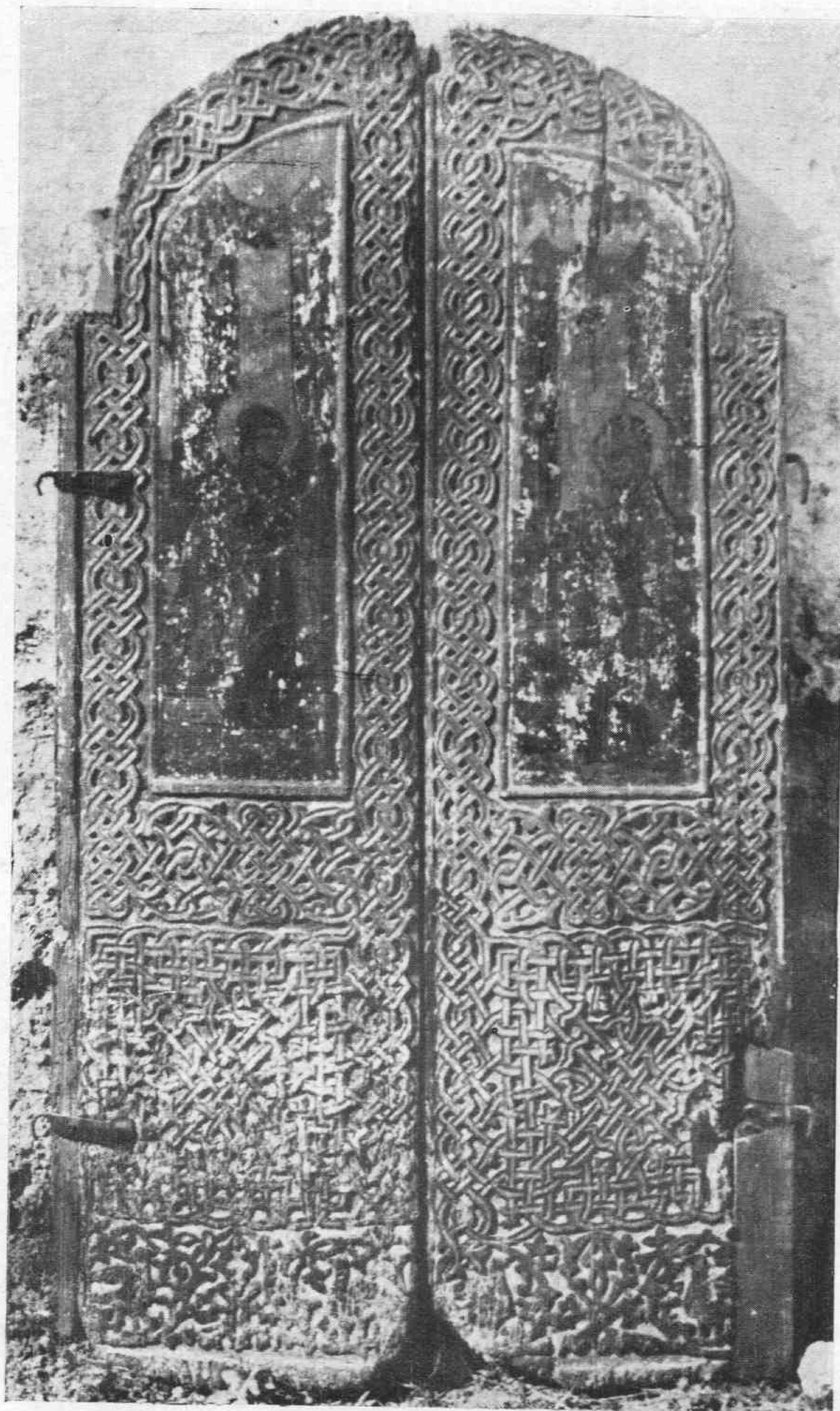


А. Скопље. Археолошки музеј Старе двери из Водна. XVI век. Висина 1.25 м., ширина 0,62 м. — *A*. Skoplje. Musée archéologique. Porte royale du village de Vodno. XVIième siècle. Hauteur 1.25 m, largeur 0,62 m.

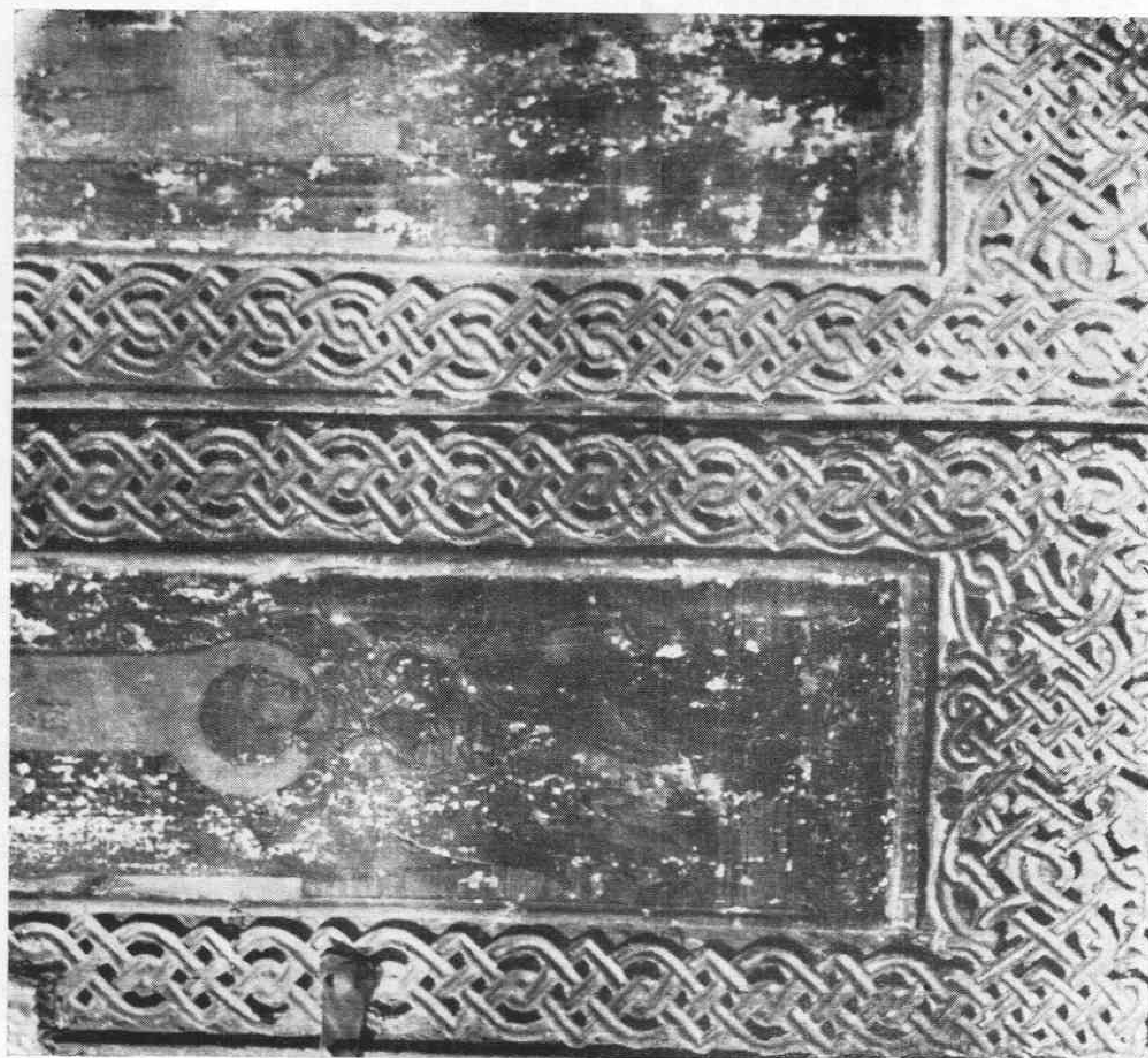
Б. Прохор Пчињски. Столица, дело мајстора Стојка. Детаљ. — *B*. Monastère de Prohor Pčinjski. Stalle, œuvre du maître Stojko. Détail.

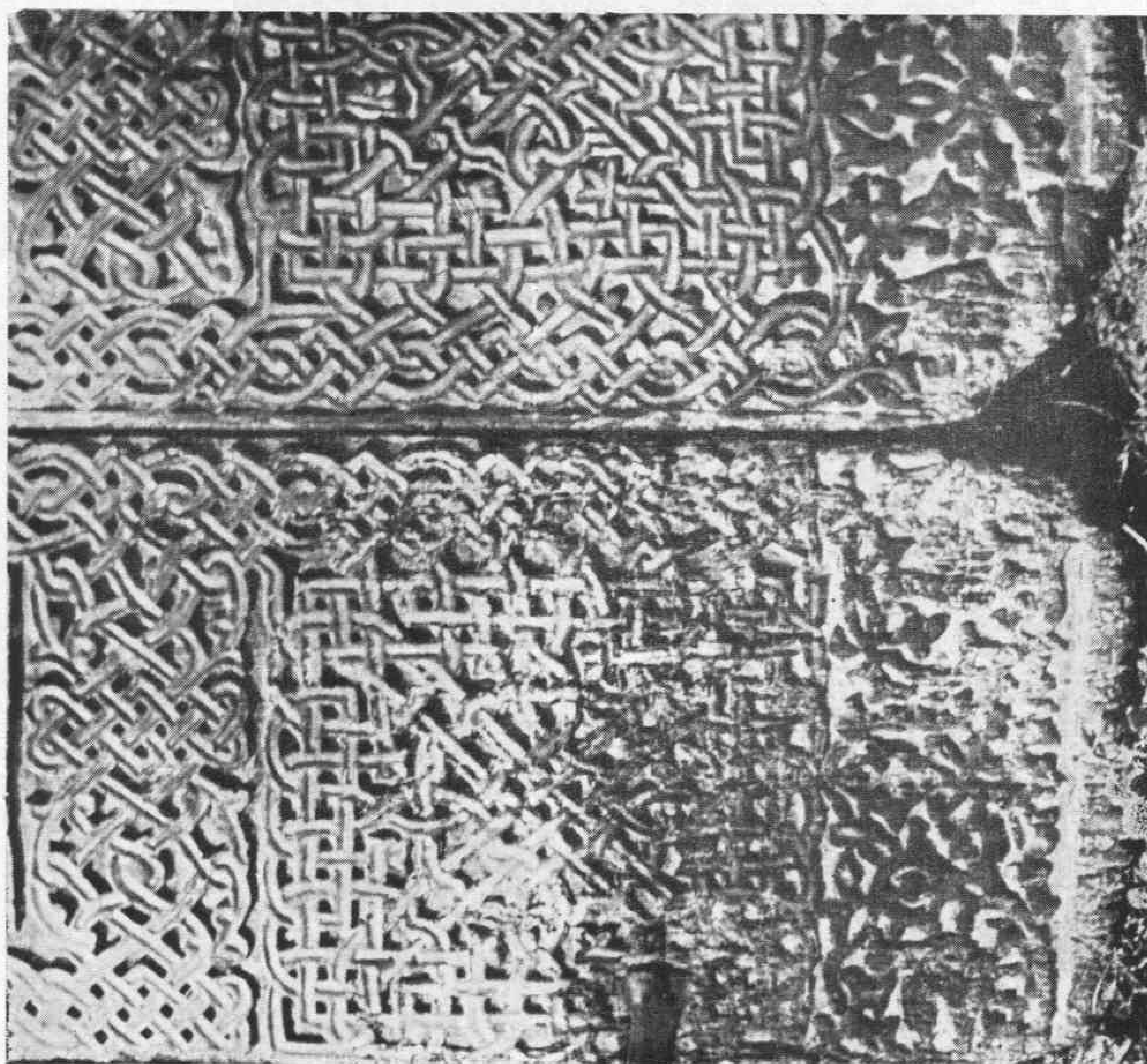


Призрен. Црква св. Ђорђа, Двери. XVI век. Висина 1,18 м., ширина 0,70 м. — Prizren.Eglise de St Georges. Porte royale. XVIième siècle. Hauteur 1,18 m, largeur 0,70 m.



Велика Хоча. Црква св. Јована. Двери. Око 1586. Висина 1,19—0,92 м., ширина 0,625 м. – Velika Hoča. Eglise de St Jean. Porte royale exécutée vers 1576. Hauteur 1,19—0,92 m, largeur 0,625 m.

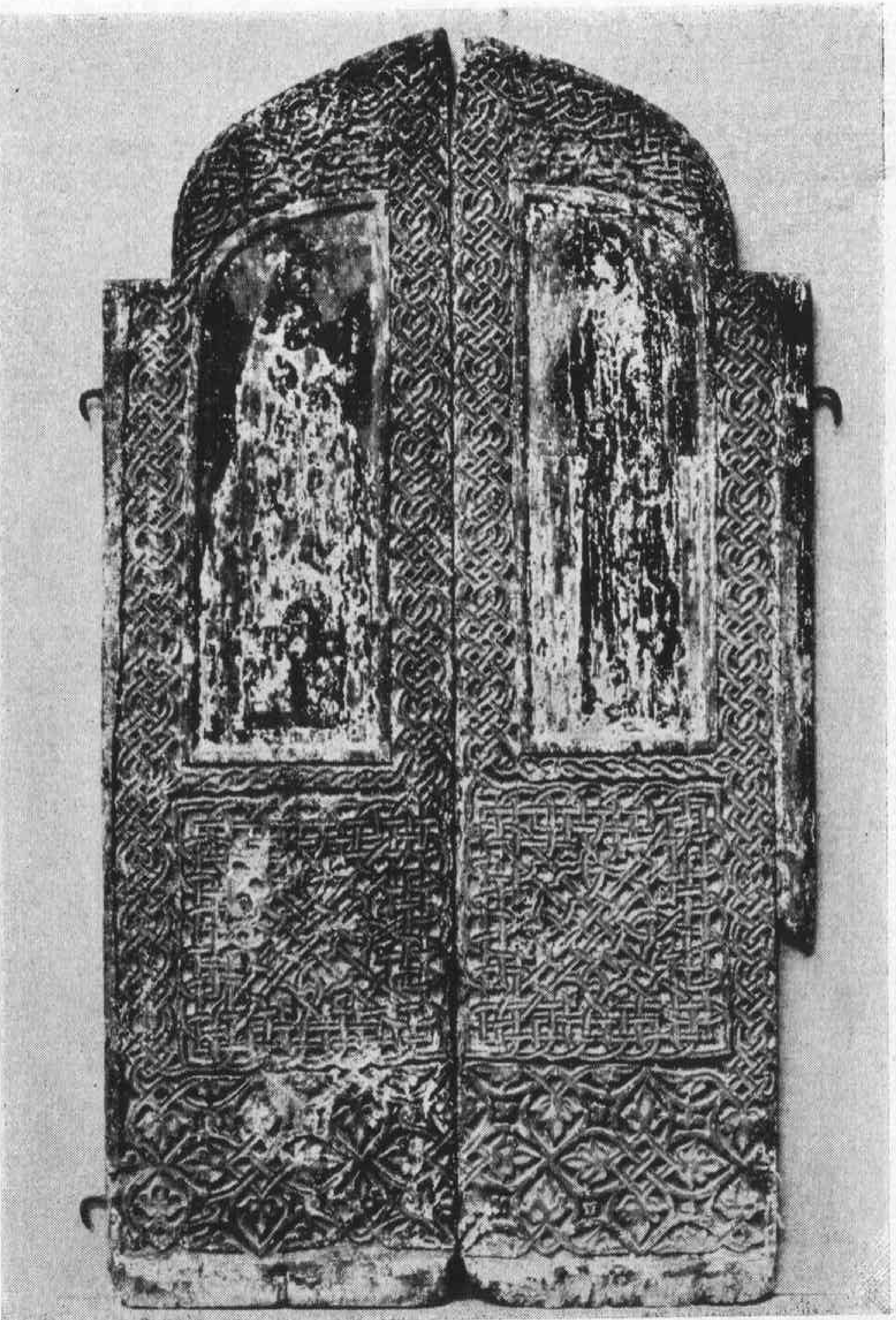


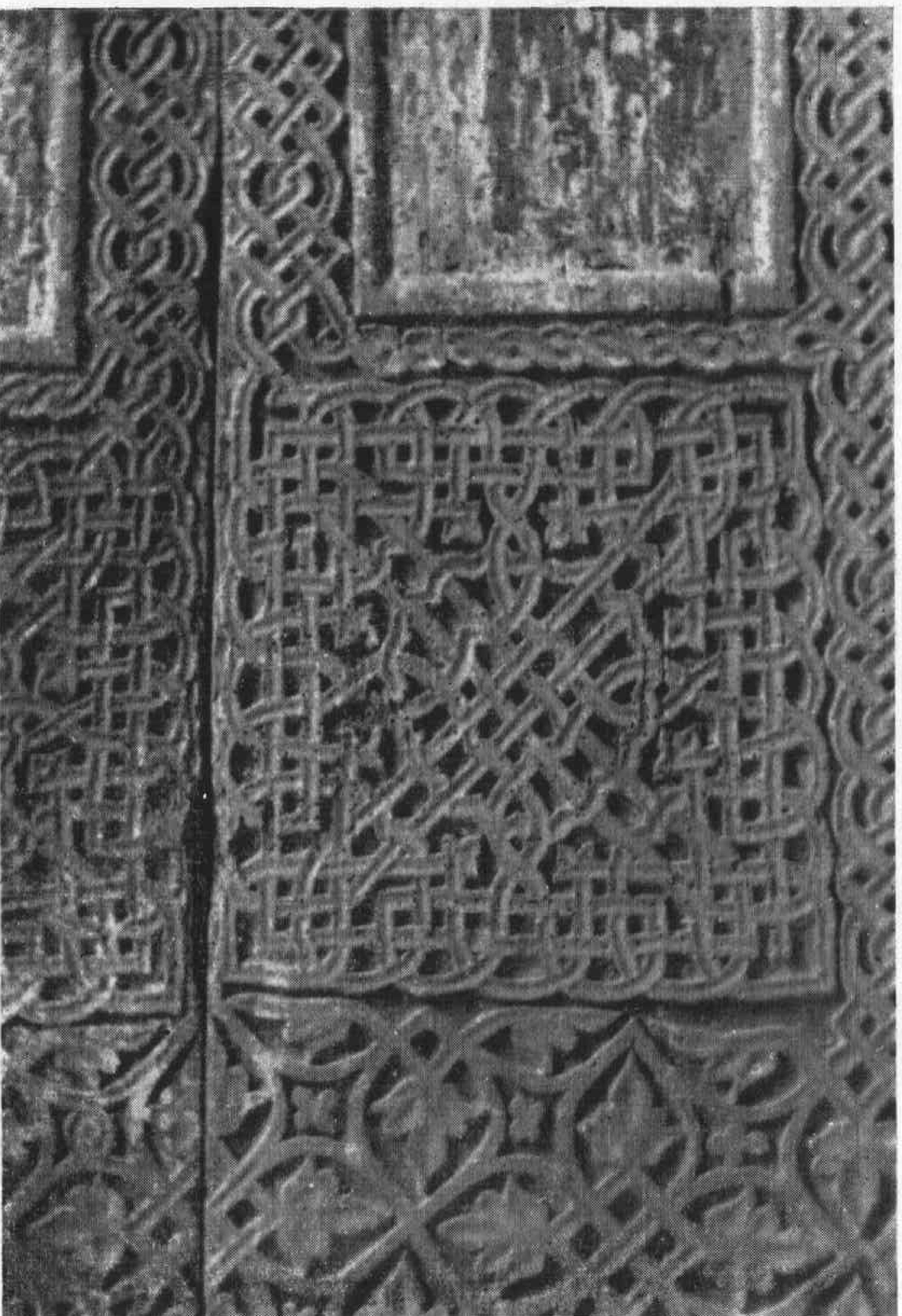


А и *Б*. Велика Хоча. Црква св. Јована. Двери. Детаљи. — *A* et *B*. Velika Hoča. Eglise de St Jean. Porte royale. Détails.



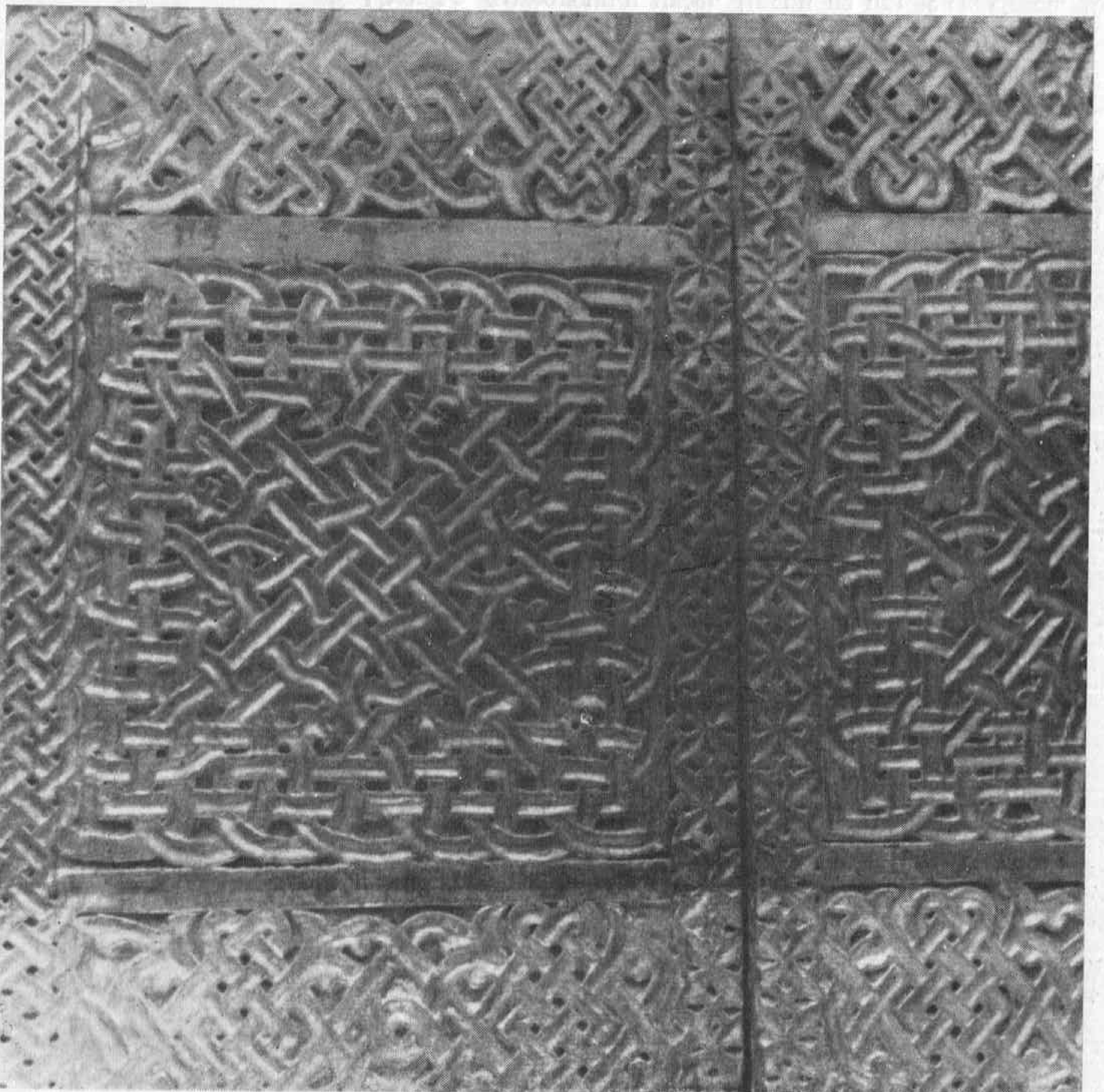
Велика Хоча. Фрагментован део двери из порушене цркве св. Луке. Рађен око 1576. године. Данас у цркви св. Николе у Великој Хочи. — Velika Hoča. La porte royale fragmentée de l'église en ruine de St Luc. Exécutée vers 1576. Aujourd'hui dans l'église de St Nicolas à Velika Hoča.

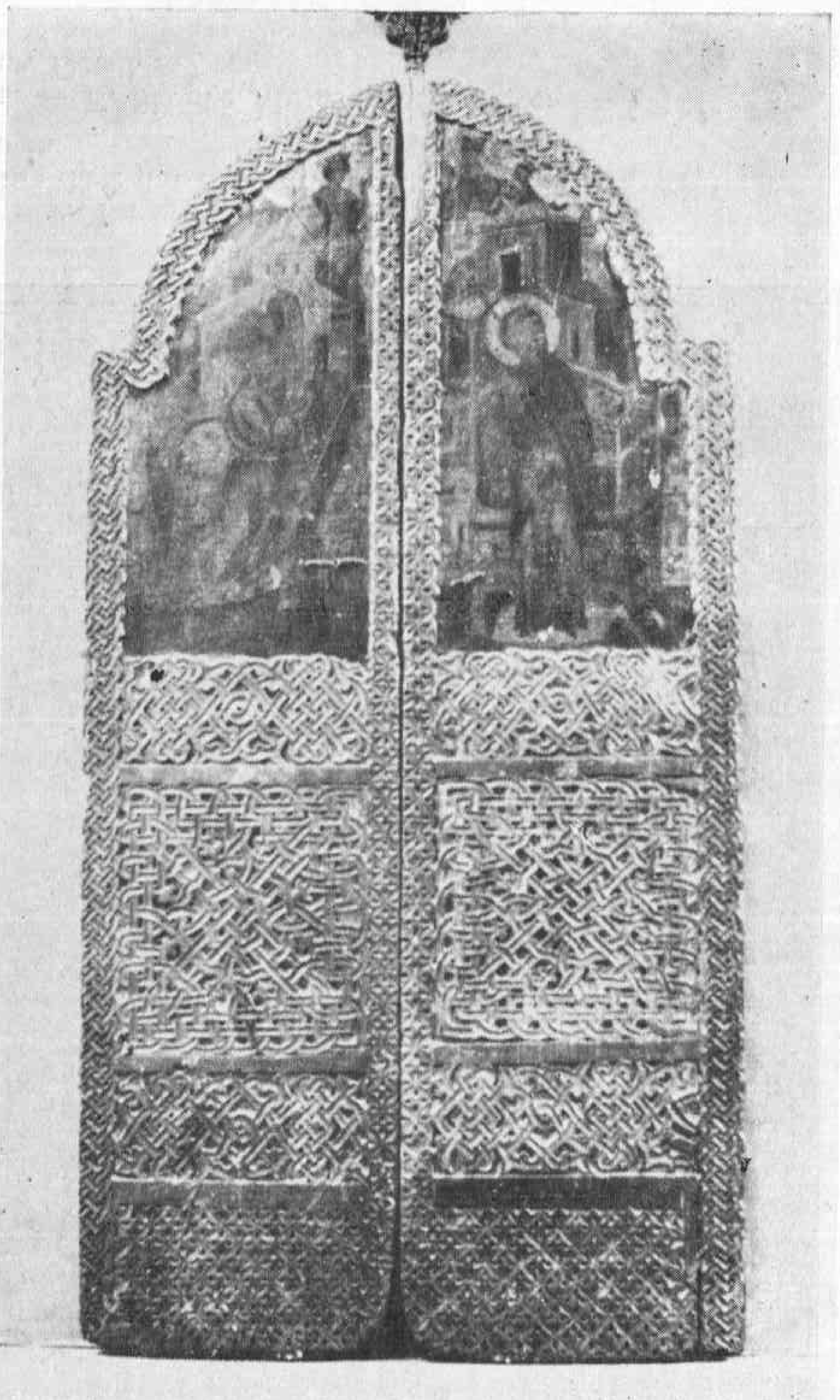




А. Скопље. Археолошки музеј. Двери из цркве св. Спаса. XVI век. Висина 1,20—0,98 м., ширина 0,60 м. — *A*. Skoplje. Musée archéologique. Porte royale de l'église du Saint Sauveur. XVIième siécle. Hauteur 1,20—0,98 m, largeur 0,60 m.

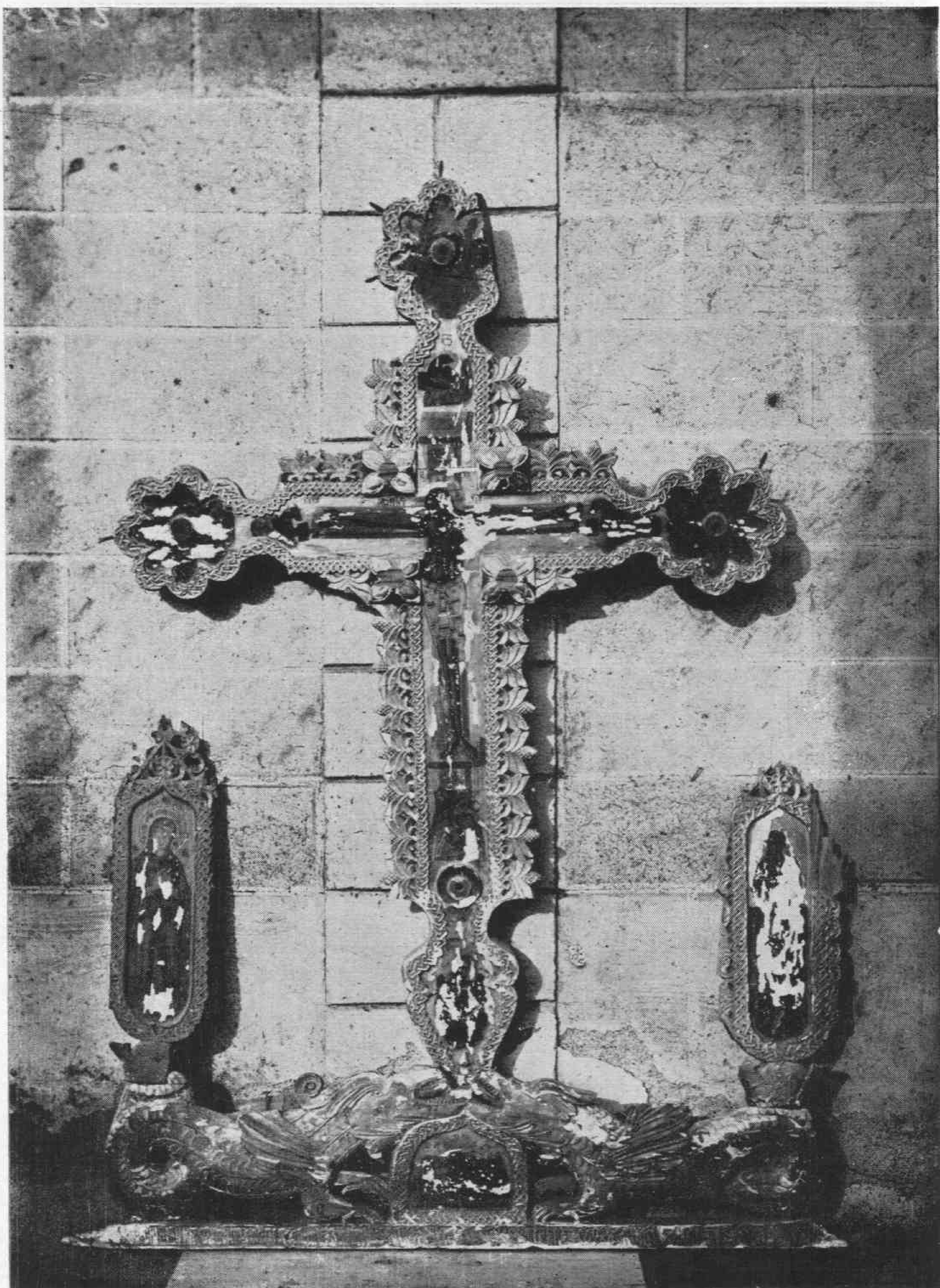
Б. Скопље. Археолошки музеј. Двери из цркве св. Спаса. Детаљ. — *B*. Skoplje. Musée archéologique. Porte royale de l'église du Saint Sauveur. Détail.





А. Скопље. Археолошки музеј. Двери мајстора Стефана из манастира Прохора Пчињског. 1608. година. Висина 1,325—1,04 м., ширина 0,64 м. — *A*. Skoplje. Musée Archéologique. Porte royale du monastère de Prohor Pčinjski. Exécutée par le maître Stefan en 1608. Hauteur 1,325—1,04 m, largeur 0,64 m.

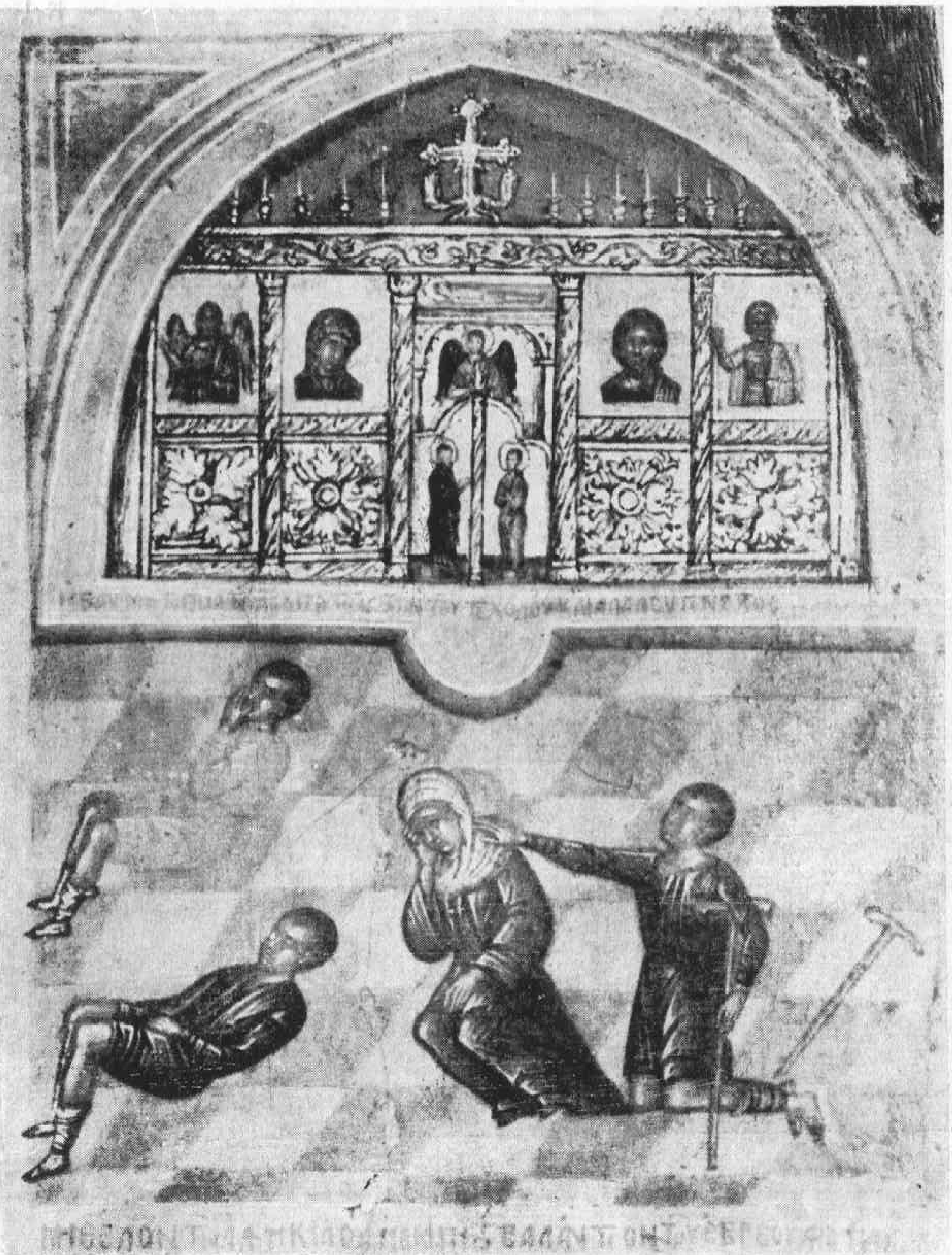
Б. Скопље. Археолошки музеј. Двери мајстора Стефана из манастира Прохора Пчињског. Детаљ. — *B*. Skoplje. Musée Archéologique. Porte royale du maître Stefan, jadis au monastère de Prohor Pčinjski, Détail.



Грачаница. Велико Распеће, дело јеромонаха Стефана из 1626. године. Крст висок 2,09 м., широк 1,47 м. Подножје високо 39,5 см. дуго 1,77 м. — Gračanica. La grande Croix de l'iconostase, oeuvre du hïeromoine Stefan, exécutée en 1626. Hauteur 2,09 m, largeur 1,47 m. Soubassement de la Croix: hauteur 39,5 cm, largeur 1,77 m.



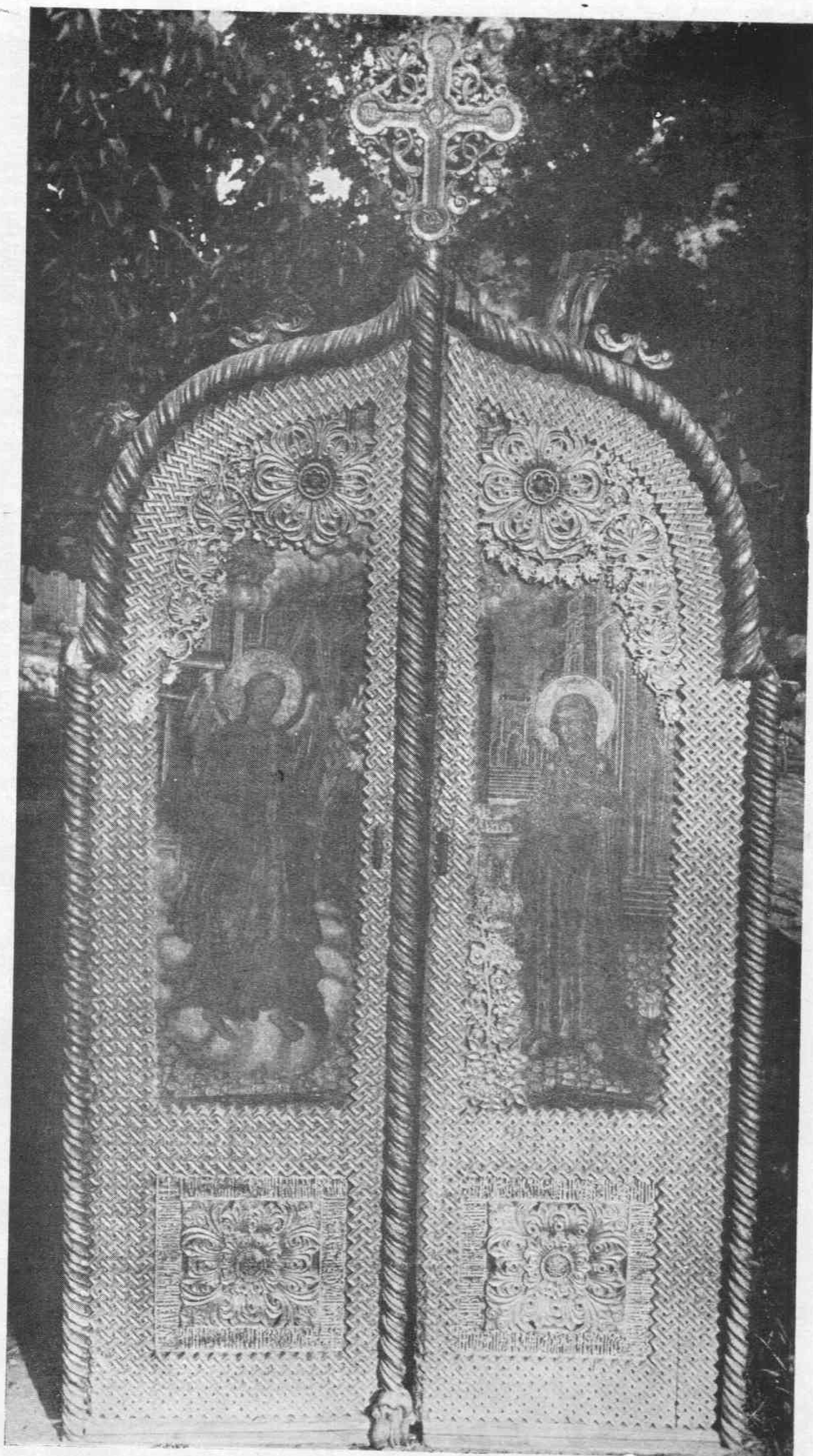
Грачаница. Двери из 1564. године. Висина 1,51—1,01 м., ширина 1,00 м. — Gračanica. Porte royale de l'an 1564. Hauteur 1,51—1,01 m, largeur 1,00 m.





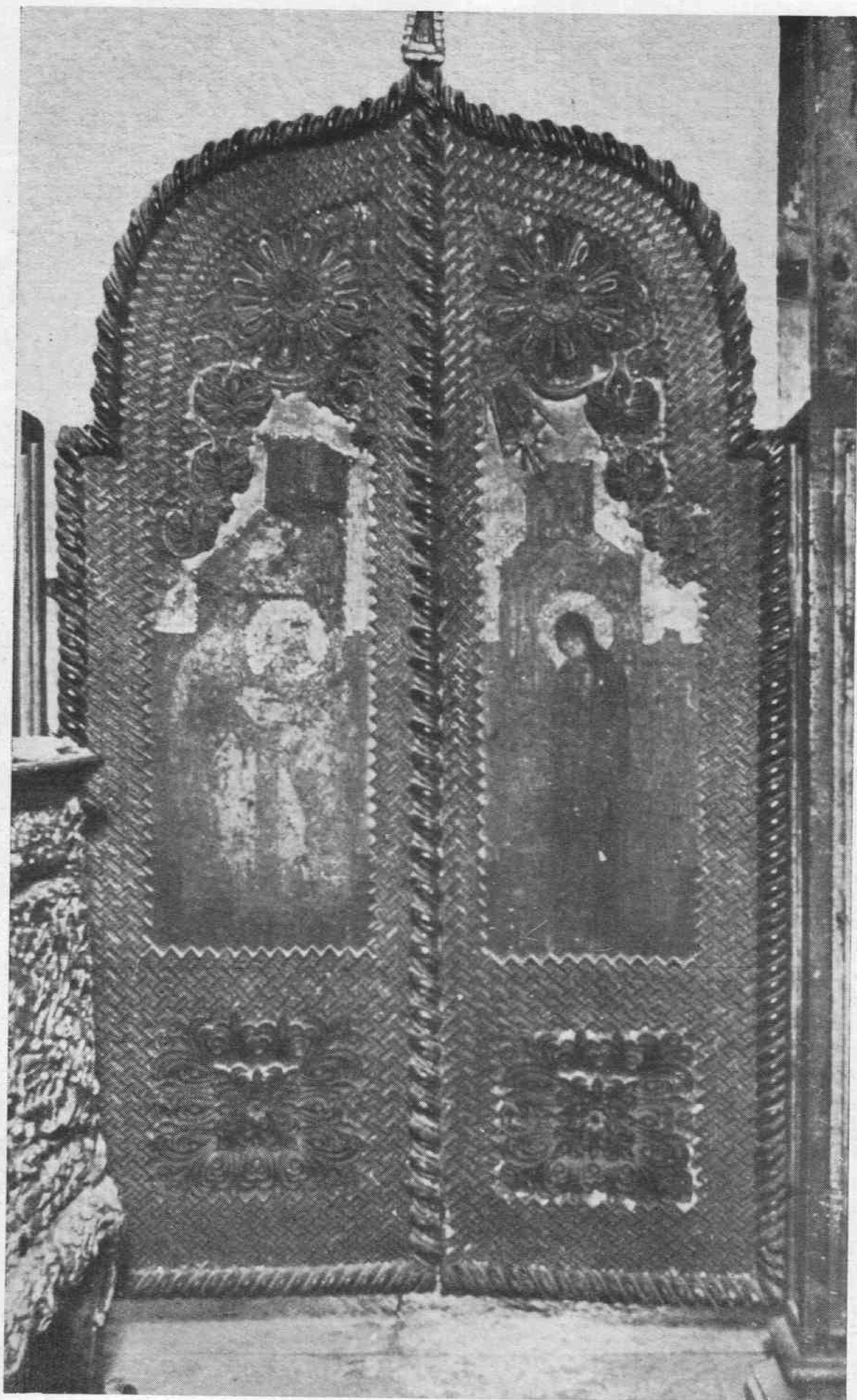
А. Венеција. San Giorgio dei Greci. Икона св. Мине, дело сликара Емануела Лампарду. Крај XVI — почетак XVII века. Детаљ. — *A.* Venise, San Giorgio dei Greci. Icone de St Mina, oeuvre du peintre Emmanuel Lampardu. Fin du XVIième – début du XVIIième siècle. Détail.

Б. Пећ. Двери митрополита Антонија. Настале између 1557. и 1570. године. Детаљ. — *B,* Peć. Porte royale du métropolite Antonije. Exécutée entre 1557 à 1570. Détail.

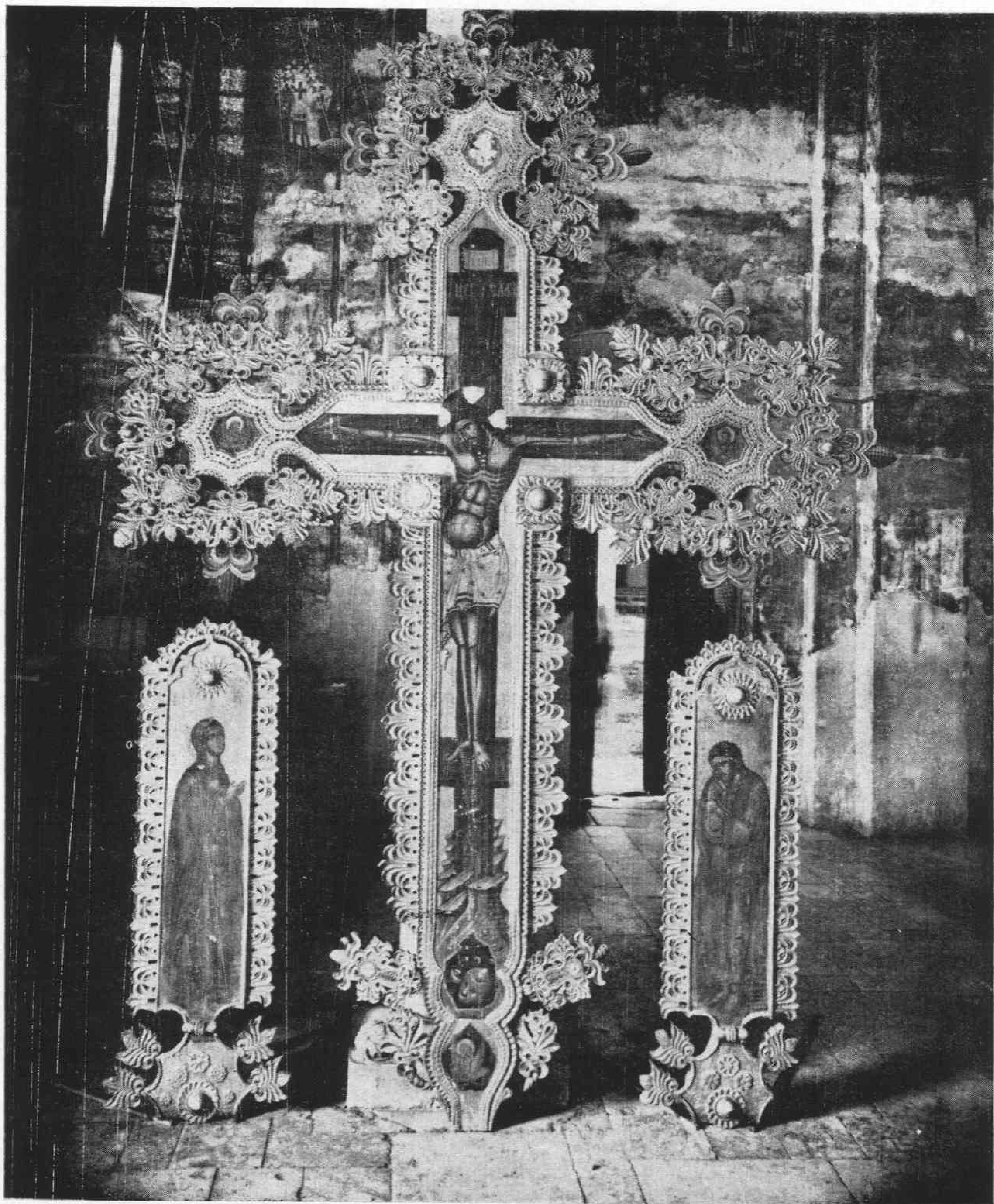


Пећ. Двери митрополита Антонија. Настале између 1557. и 1570. године. Висина 1,86 – 1,25 м. ширина 1,17 м. – Peć. Porte royale du métropolite Antonije. Exécutée entre de 1557 à 1570. Hauteur 1,86—1,25 m, largeur 1,17 m.

TAB. XLII

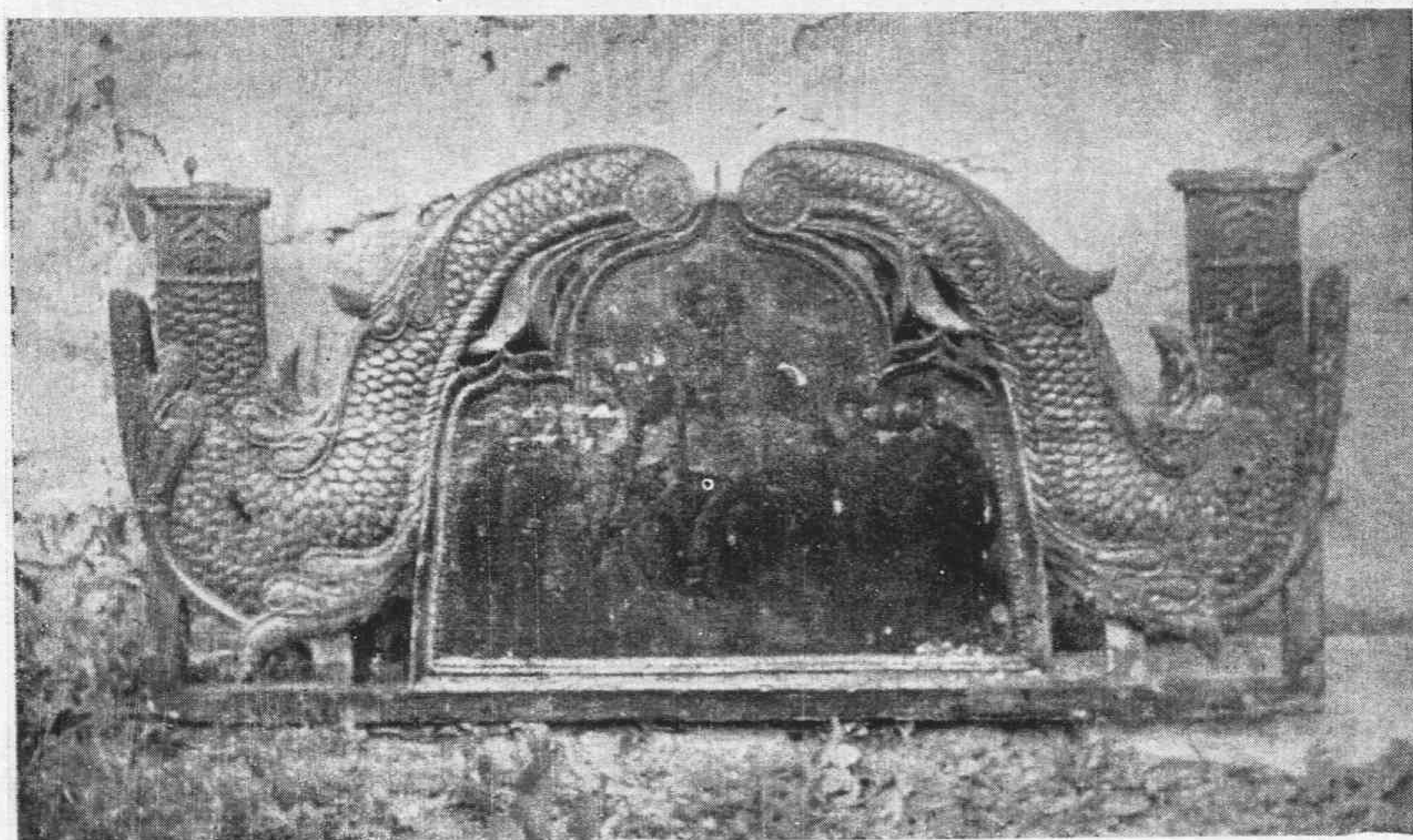


Дечани. Митрополит Антоније (?): двери. XVI век. Висина 1,86—1,27 м., ширина 0,98. м. — Dečani, Métropolite Antonije (?): porte royale. XVIième siècle. Hauteur 1.86—1,27 m, largeur 0,98 m.



Дечани. Велико Распеће из 1594. године. Ширина 2.41 м., висина сса 5,00 м. — Dečani. Grande Croix d'iconostase, executée en 1594. Largeur 2.41 m. hauteur environ 5,00 m. y compris le soubassement.

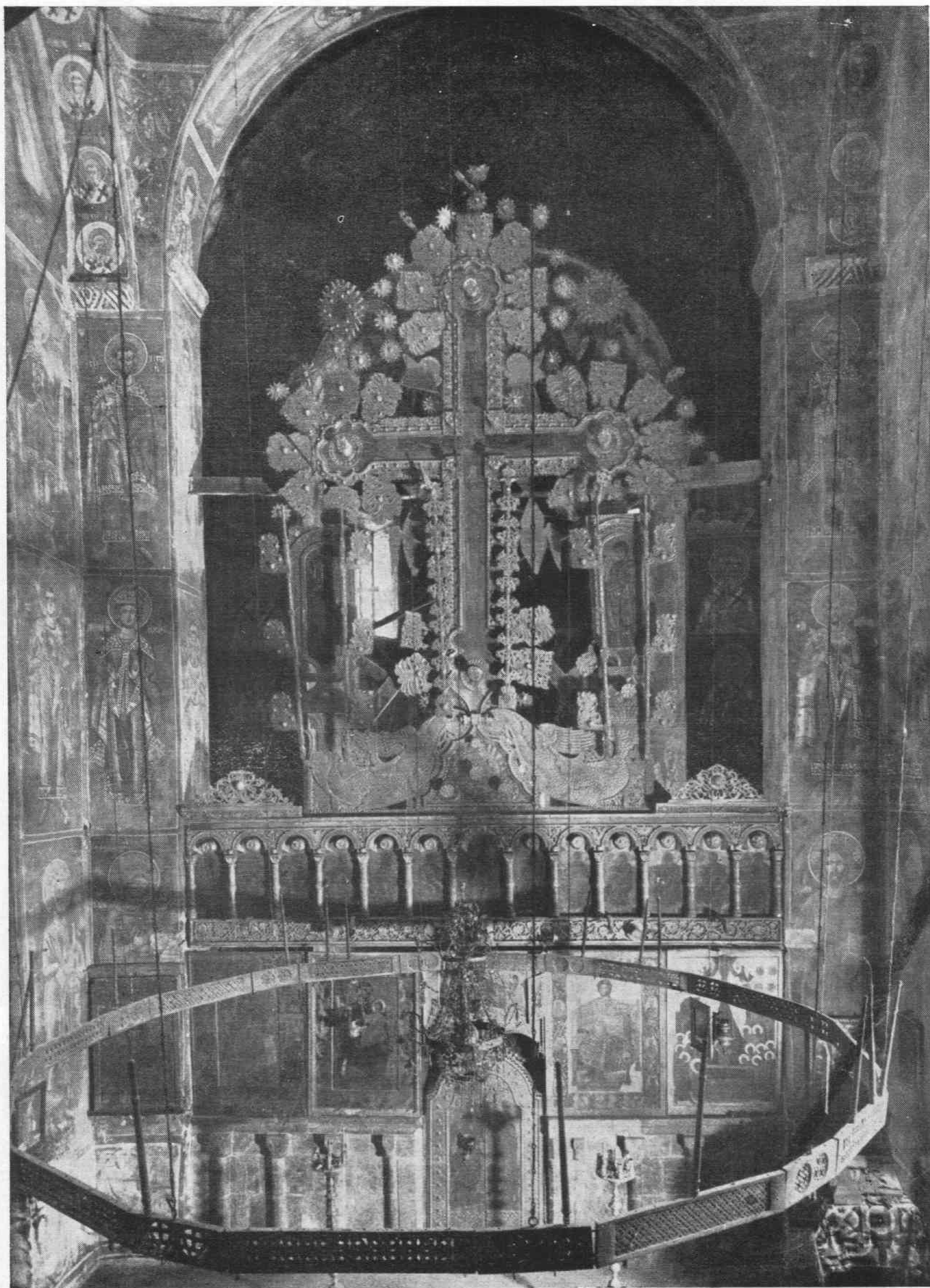




А. Дечани. Подножје великог крста. — *A*. Dečani. Le soubassement de la Grande Croix.

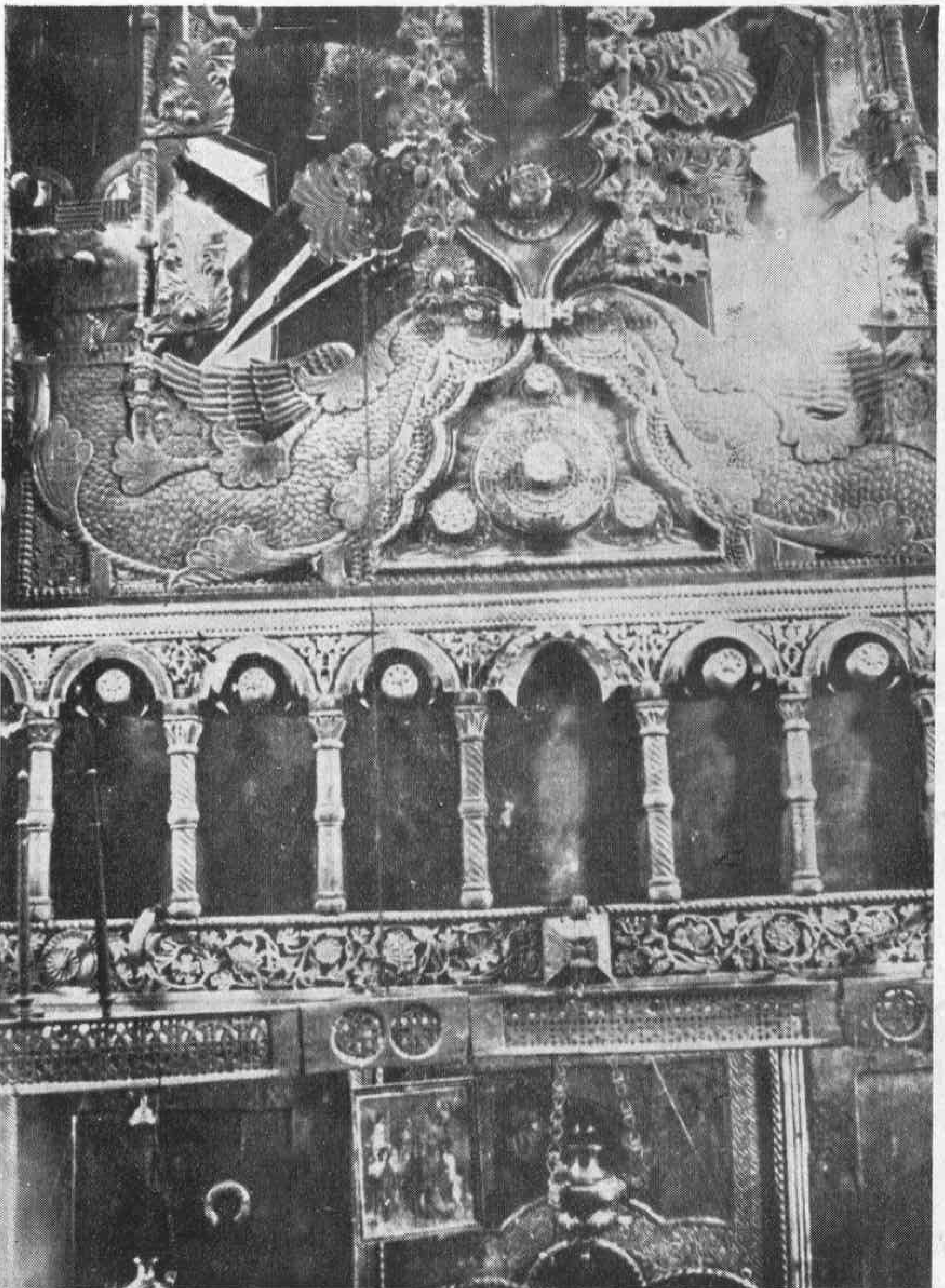
Б. Пећ. Подножје великог крста. Дужина 1,37 м., висина 0,67 м. — *B*. Peć. Le soubassement de la Grande Croix. Largeur 1,37 m, hauteur 0,67 m.

TAB. XLV



Морача. Иконостас из 1596—1617. године. — Morača. Iconostase, exécuté entre 1596—1617.

TAB. XLVI



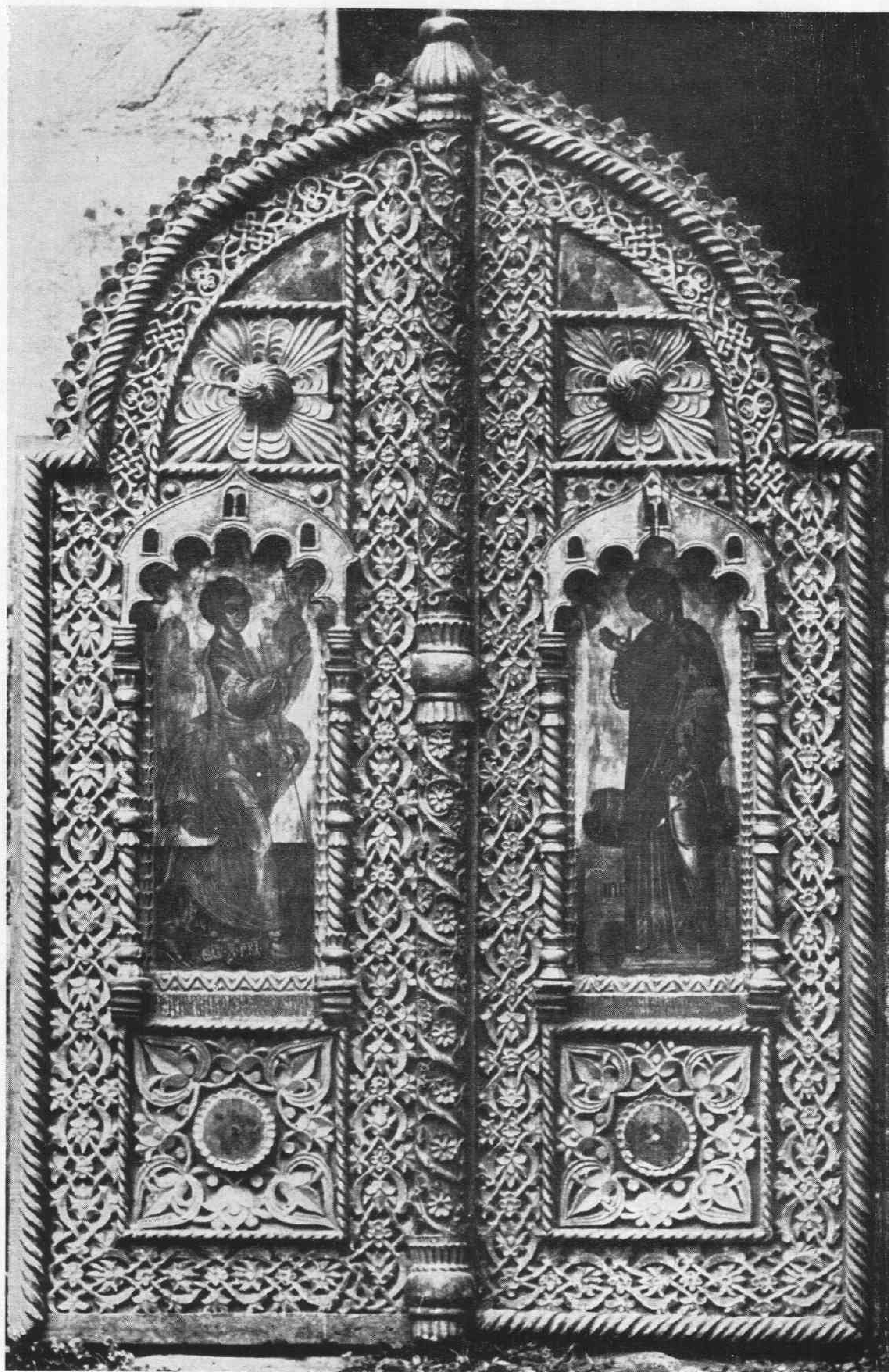


А. Морача. Иконостас из 1596—1617. године. Детаљ. — *A.* Morača. Iconostase exécuté entre 1596— 1617. Détail.

Б. Морача. Иконостас и двери. — *B.* Morača. Iconostase et porte royale.

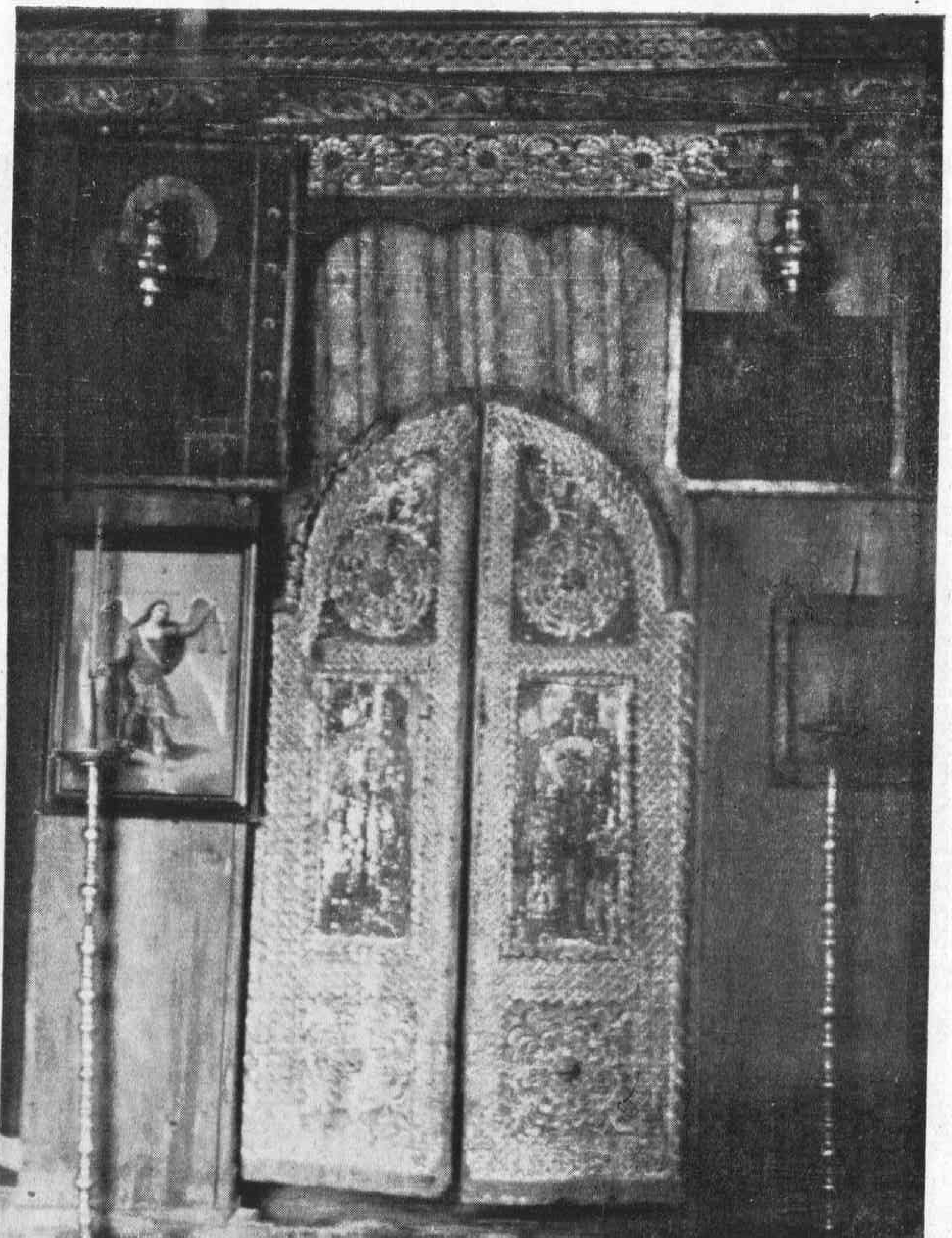


Хиландар. Икона Христа, дело Ђорђа Митрофановића. — Chilandar. Icone du Christ, oeuvre du peintre Đorđe Mitrofanović.



Хиландар. Двери из 1621. године, дело сликара Ђорђа Митрофановића. — Chilandar, Porte royale, exécutée en 1621 par Đorđe Mitrofanović.



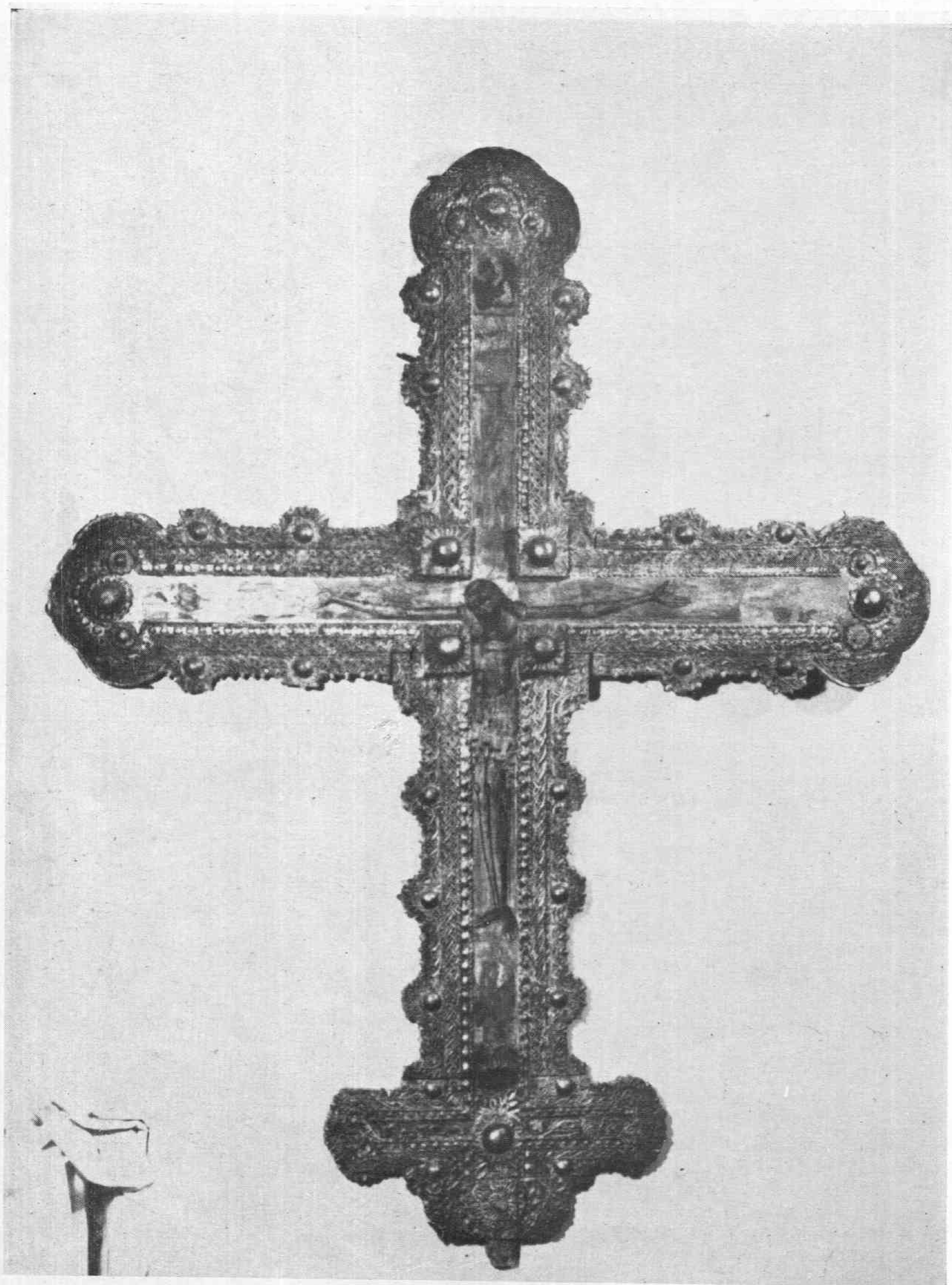


А. Пећ. Црква св. Николе. Иконостас. XVII век. Детаљ. — *A*. Peć. Eglise de St Nicolas. Iconostase. XVIIième siècle. Détail.

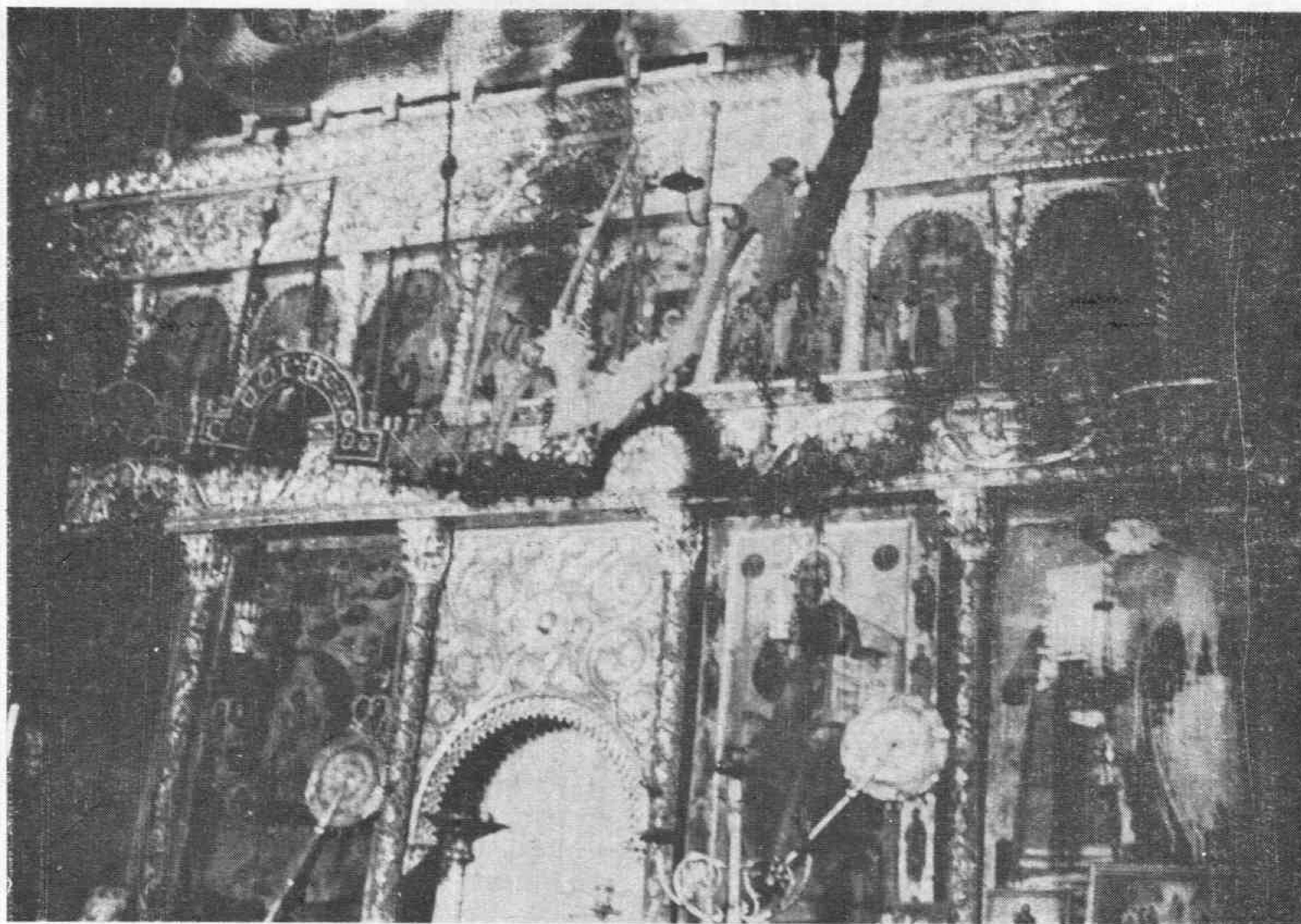
Б. Пећ. Црква св. Николе. Двери. Почетак XVII века. Висина 1,485—1,06 м., ширина 0,80 м. — *B*. Peć. Eglise de St Nicolas. Porte royale. Début du XVIIième siècle. Hauteur 1,484—1,06 m, largeur 0,80 m.

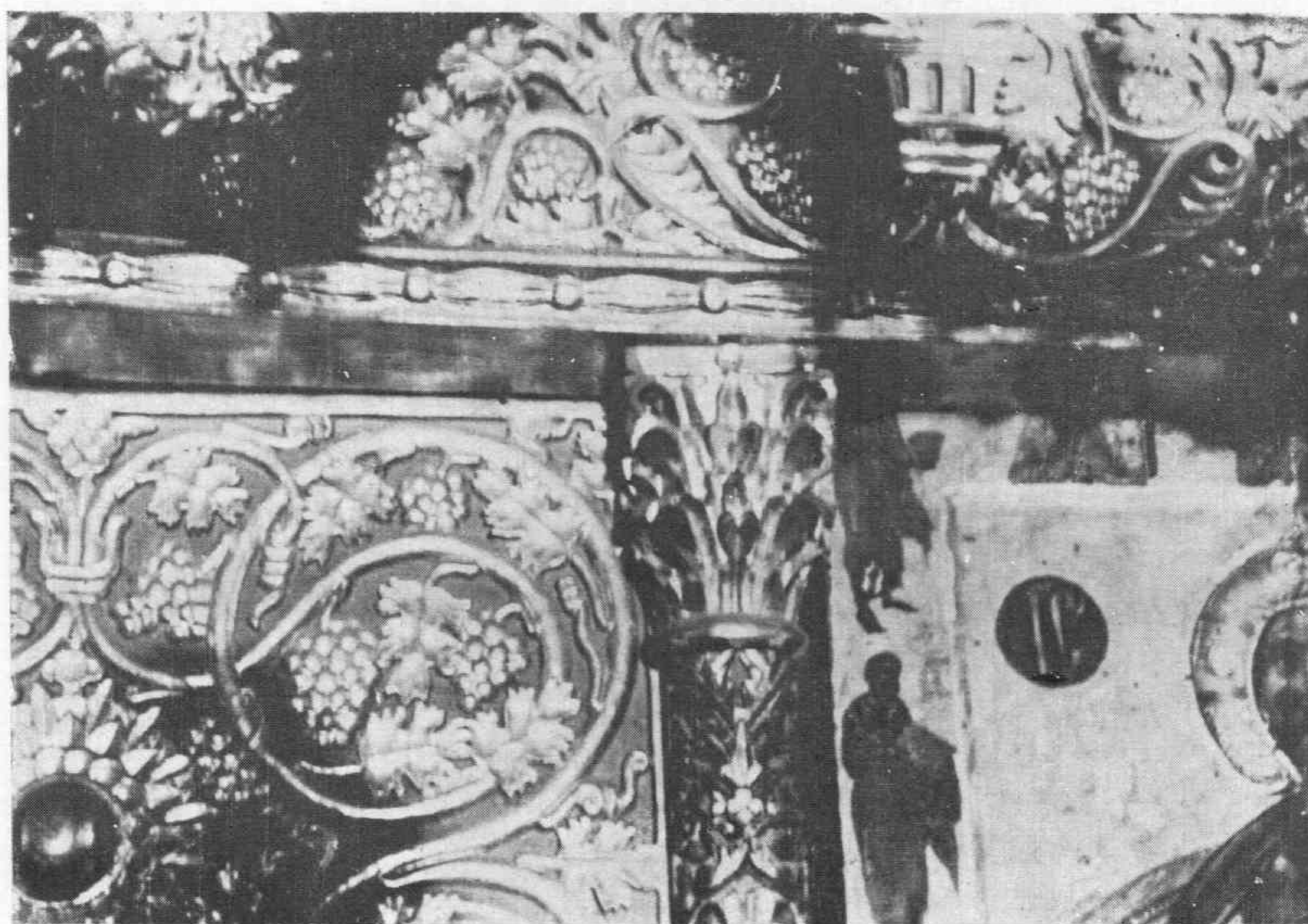


Београд. Народни музеј. Иконостас из манастира Благовештења Кабларског из 1635. године. — Beograd. Musée National. Iconostase du monastère de l'Annonciation à Kablar. Exécuté en 1635.



Београд. Народни музеј. Иконостас из манастира Благовештења Кабларског. Детаљ. — Beograd. Musée National. Iconostase du monastère de l'Annonciation à Kablar. Détail.



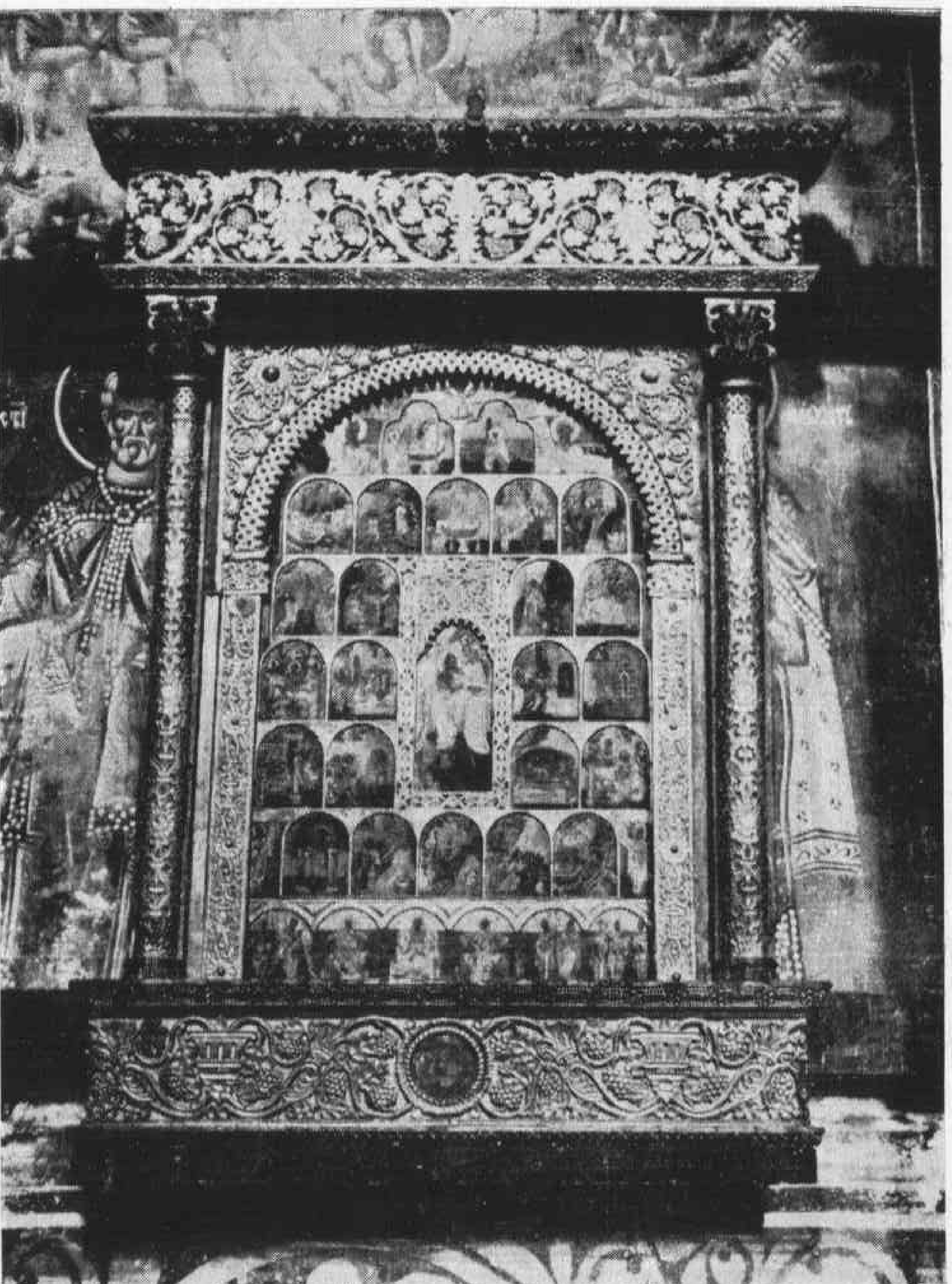


А и *Б*. Пива. Иконостас из 1639. године. Детаљи. — *A* et *B*. Monastère de Piva. Iconostase exécuté en 1639. Détails.



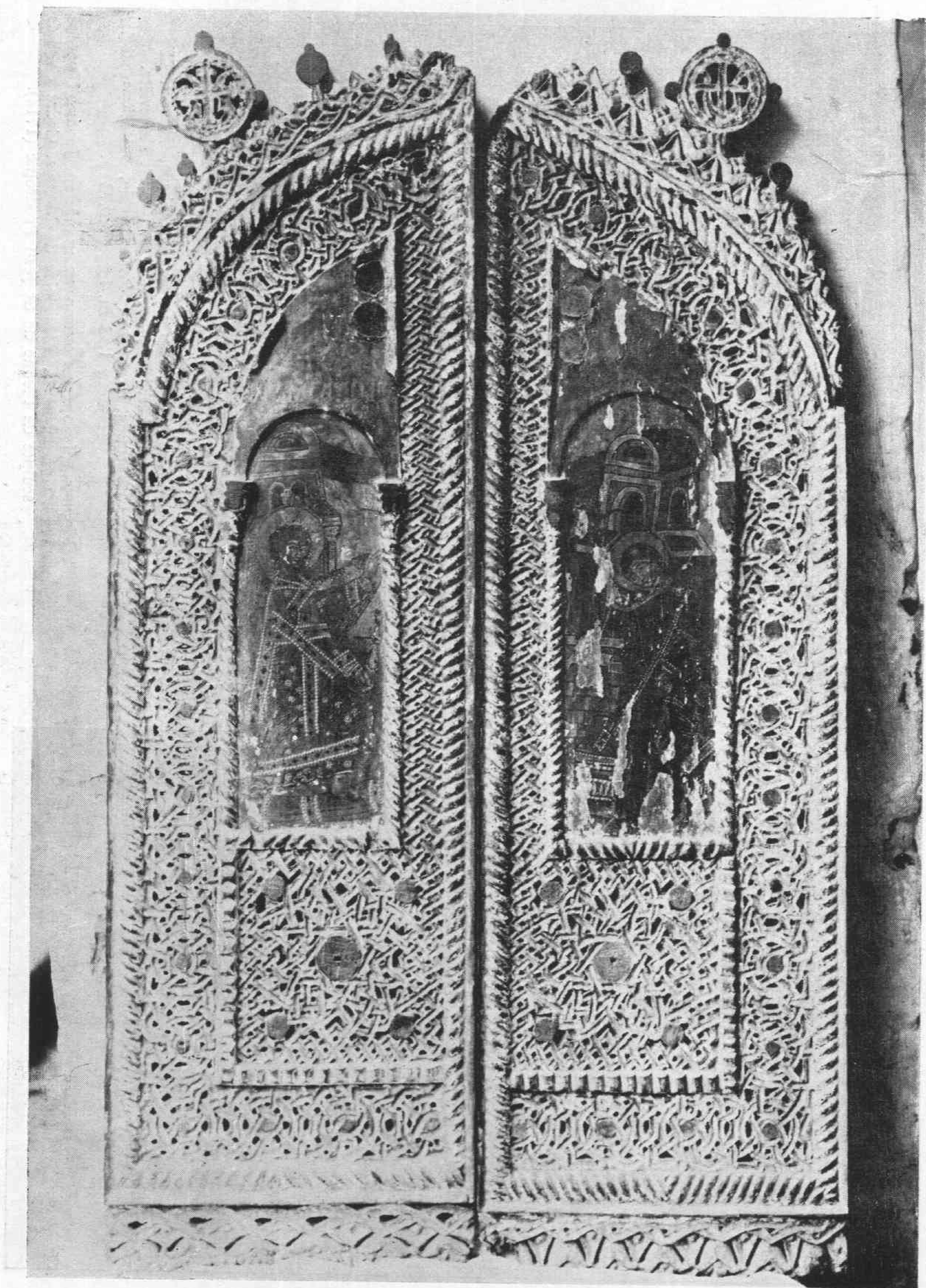
Кучевиште. Манастир светих Арханђела. Деисисна плоча. Почетак XVII века. — Kučevište. Monastère des saints Archanges. La Déisis. Début du XVIIième siècle.





А. Кучевиште. Манастир светих Арханђела. Двери. XVII век. Висина 1,33 м., ширина 0,72 м. — *A.* Kučevište. Monastère des saints Archanges. Porte royale. XVIIième siècle. Hauteur 1,33 m, largeur 0,72 m.

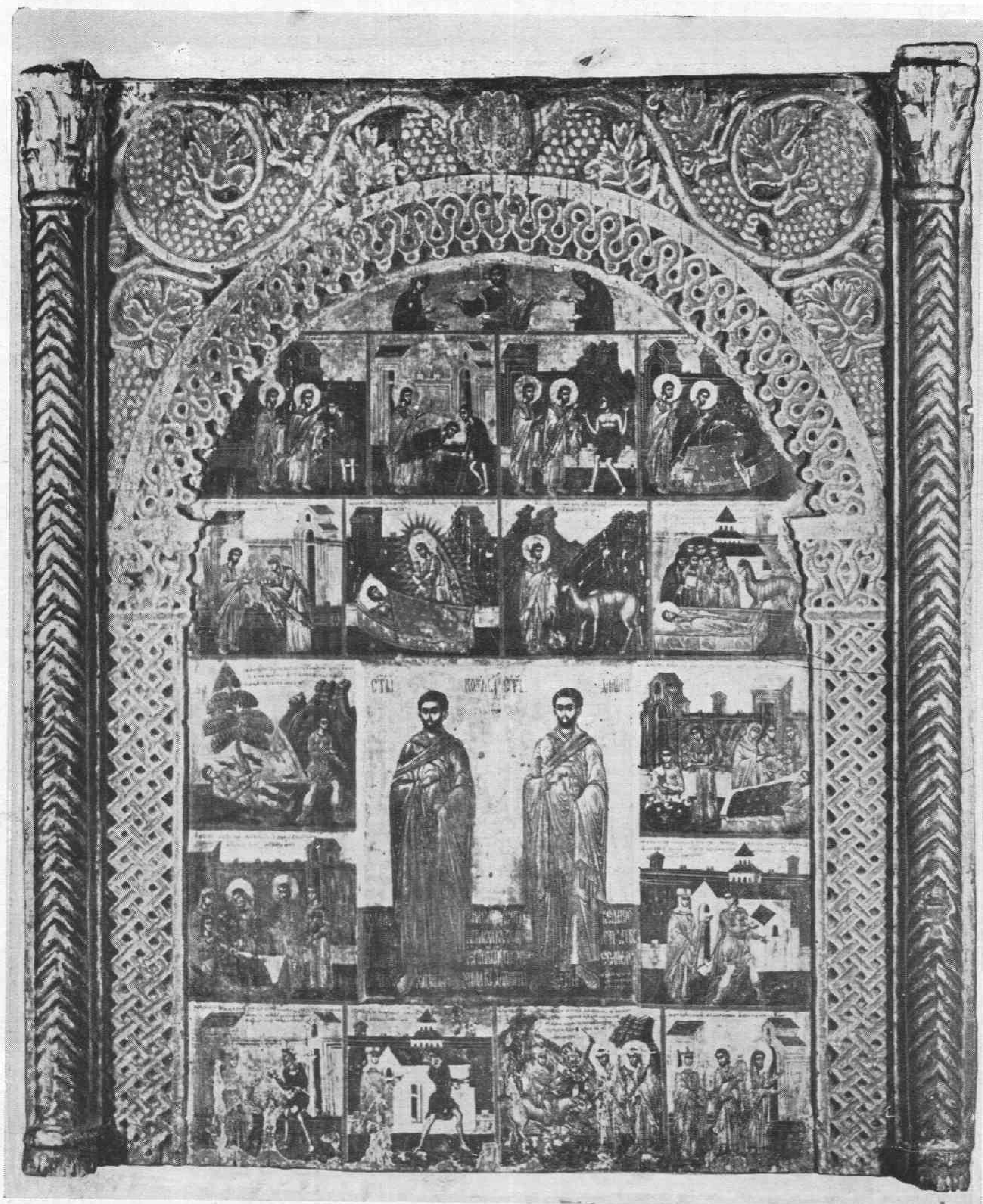
Б. Морача. Дуборезни оквир на икони св. Јована Претече из 1714. године. — *B.* Monastère de Morača. Cadre en bois sculpté de l'icone de St Jean Prodrome (1714).



Београд. Црквени музеј. Двери из манастира Јаска. XVII век. Висина 1,35—0,93 м. ширина 0,78 м. — Beograd. Musée ecclésiastique. Porte royale du monastère de Jasak. XVIIième siècle. Hauteur 1,35—0,93 m. largeur 0,78 m.

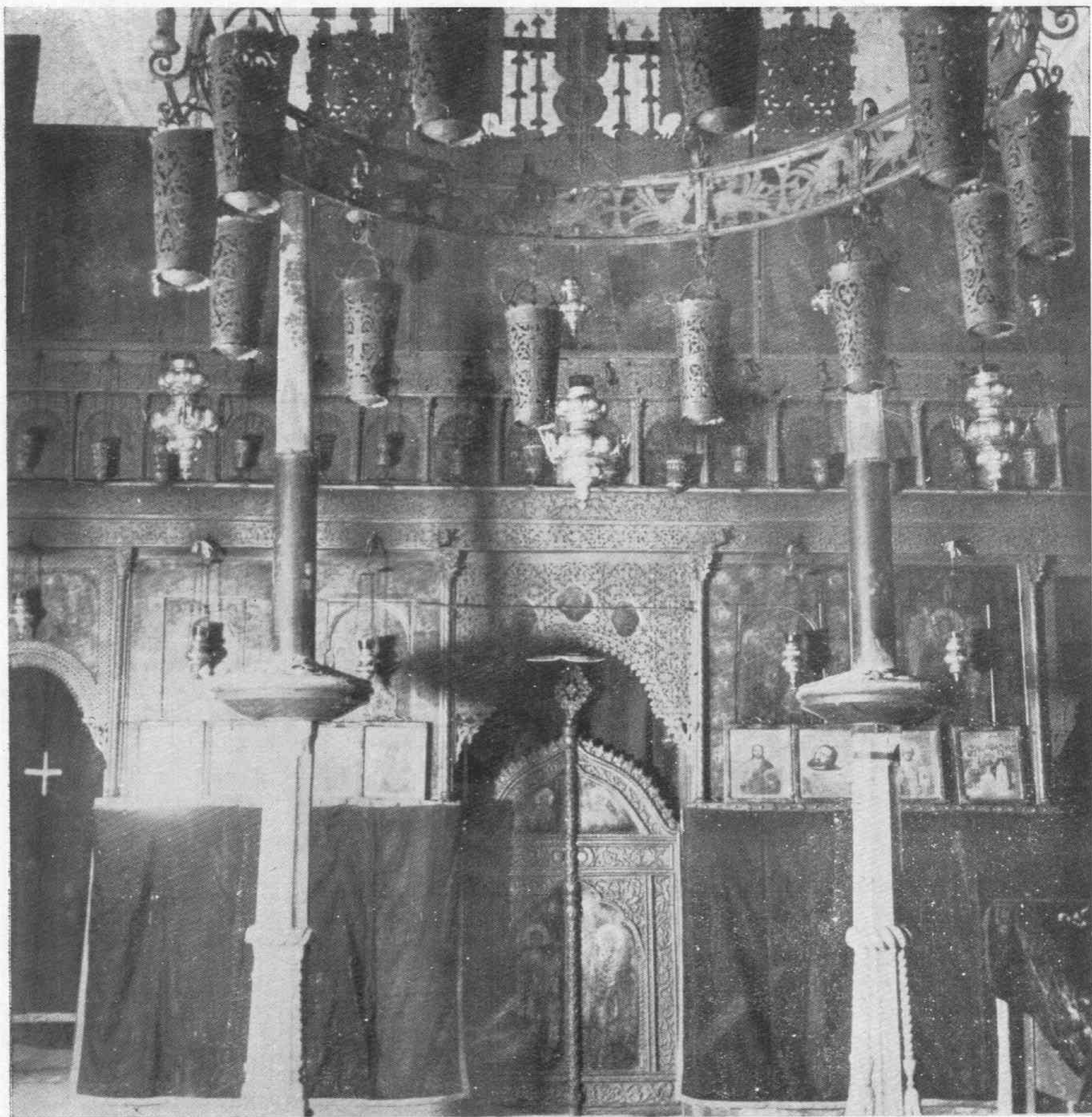


Морача. Икона св. Саве и Симеона из 1646. године, дело сликара Козме. — Monastère de Morača. Icone de St Sava et de Simeon exécutée en 1646. par le peintre Kozma.



Пећ. Икона светих врача Кузмана и Дамњана дело сликара Радула из 1674. године. Висина 96,3 см., ширина 82 см. — Peć. Icone de St Côme et de St Damien, exécutée en 1674. per le peintre Radul. Hauteur 96,3 cm, largeur 82 cm.

TAB. LVIII



Сарајево. Стара православна црква. Иконостас. — Sarajevo. Eglise dite „Vieille église des orthodoxes“. Iconostase.

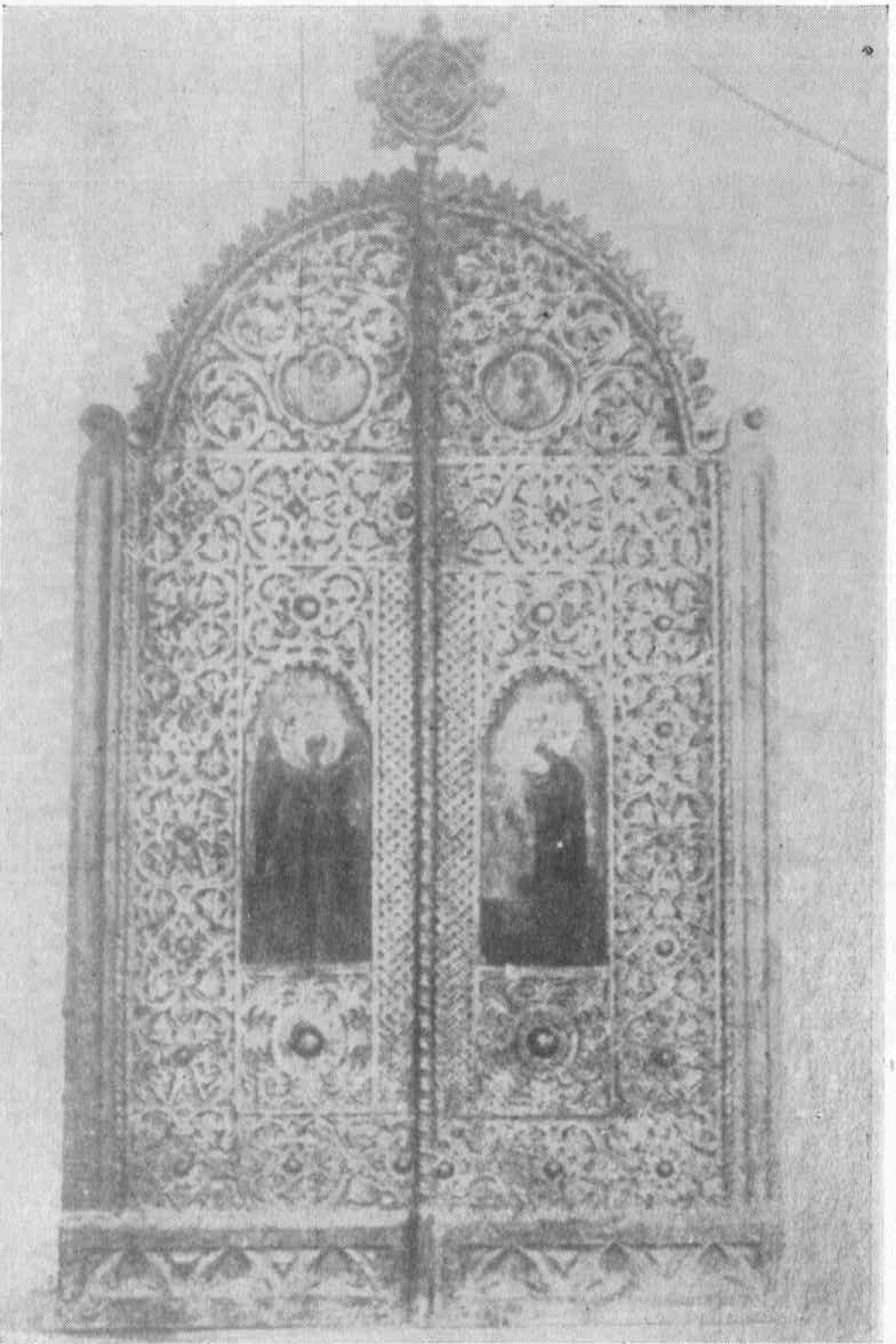


Бијело Поље. Црква св. Николе, звана Никољац. Двери, непотписано дело сликара Радула. — Bijelo Polje. L'église de st Nicolas, dite Nikoljac. Porte royale, oeuvre non signée du peintre Radul.



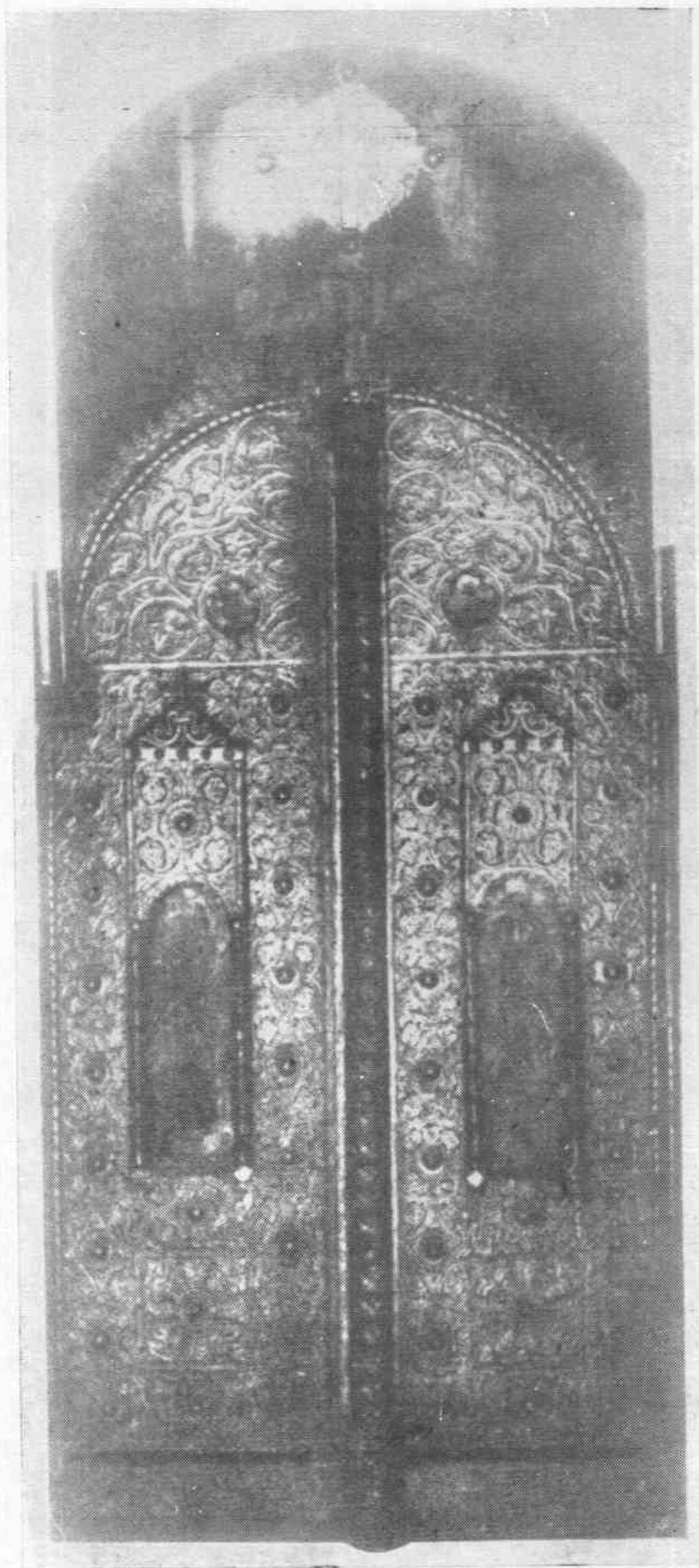
Мустаћи. Црква Клементица. Двери монаха Василија из 1632. године. — Mustaći. Eglise de Klementica. Porte royale exécutée en 1632 par le moine Vasilije.

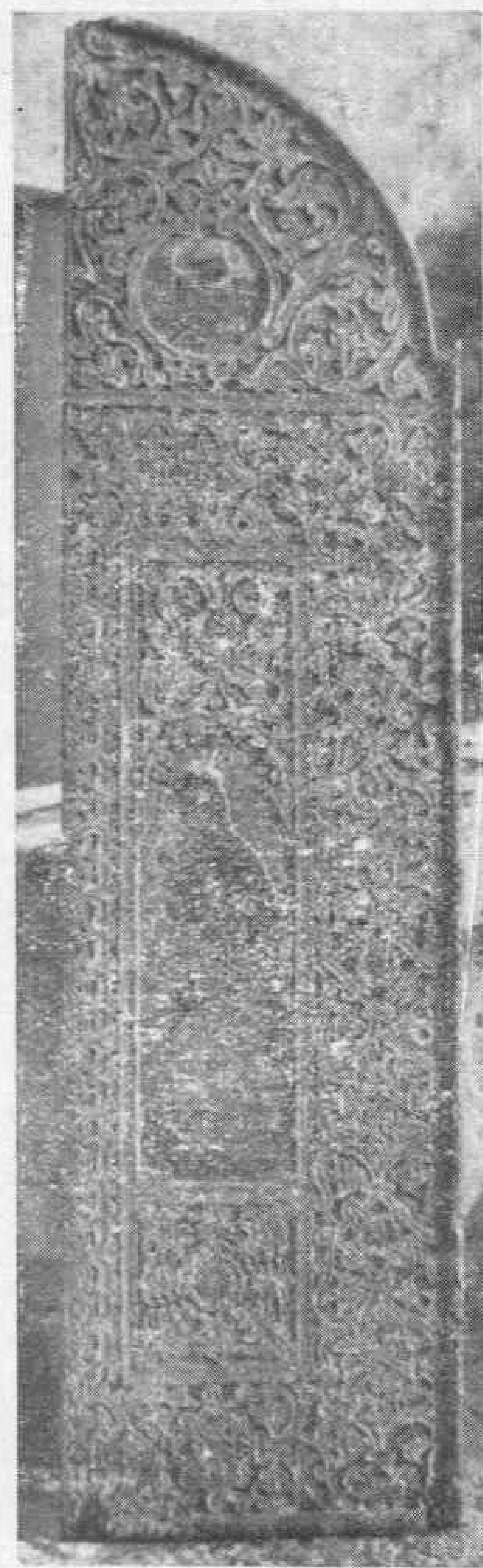




А. Ломница. Иконостас. Почетак XVII века. Детаљ. — *A.* Lomnica. Iconostase. Début du XVIIième siècle. Détail.

Б. Житомислић. Двери, дело проигумана Серафиона из 1675—76. године. — *B.* Monastère de Žitomislić. Porte royale, oeuvre du proigoumène Serafion, exécutée en 1675—76.

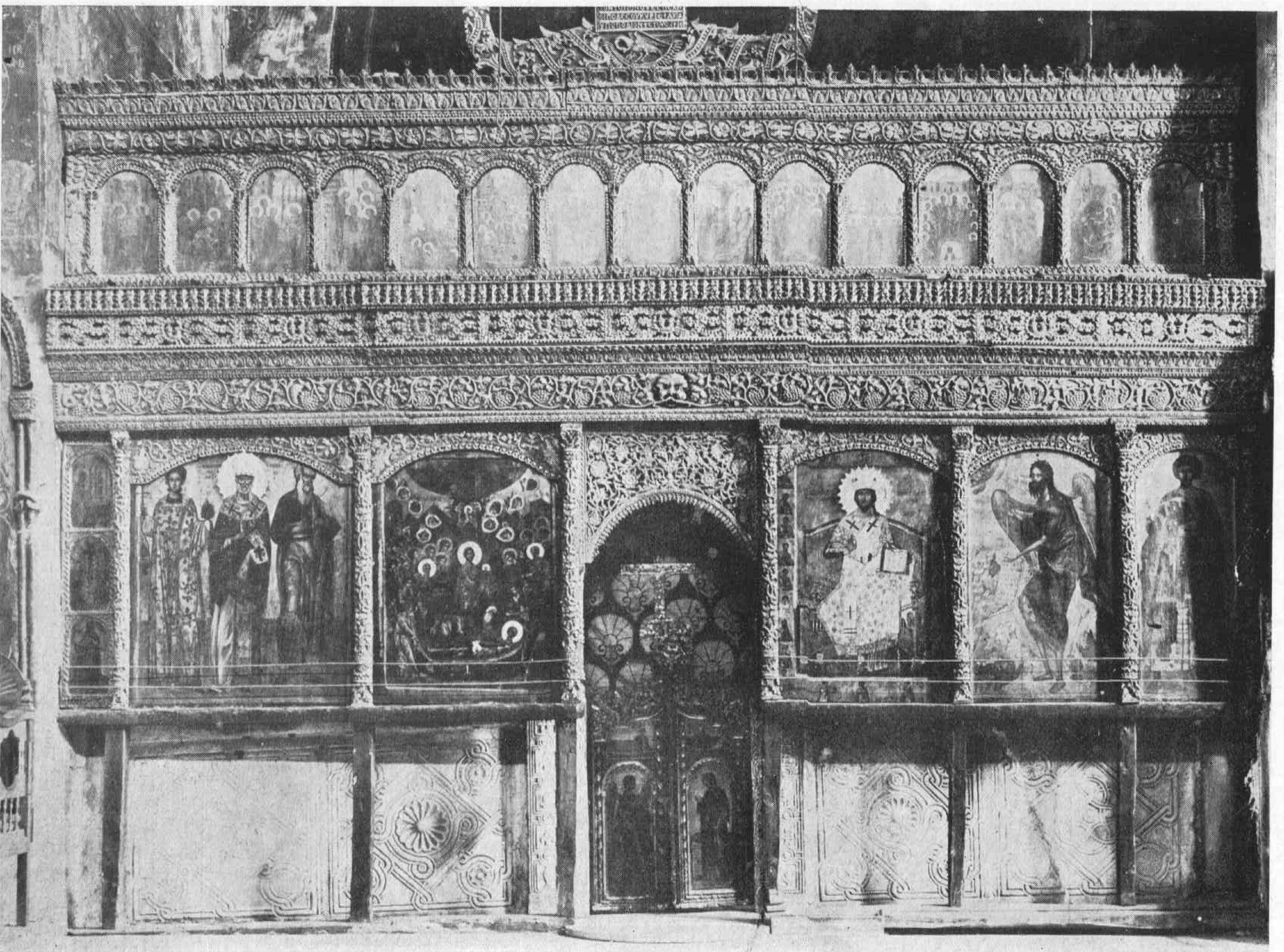




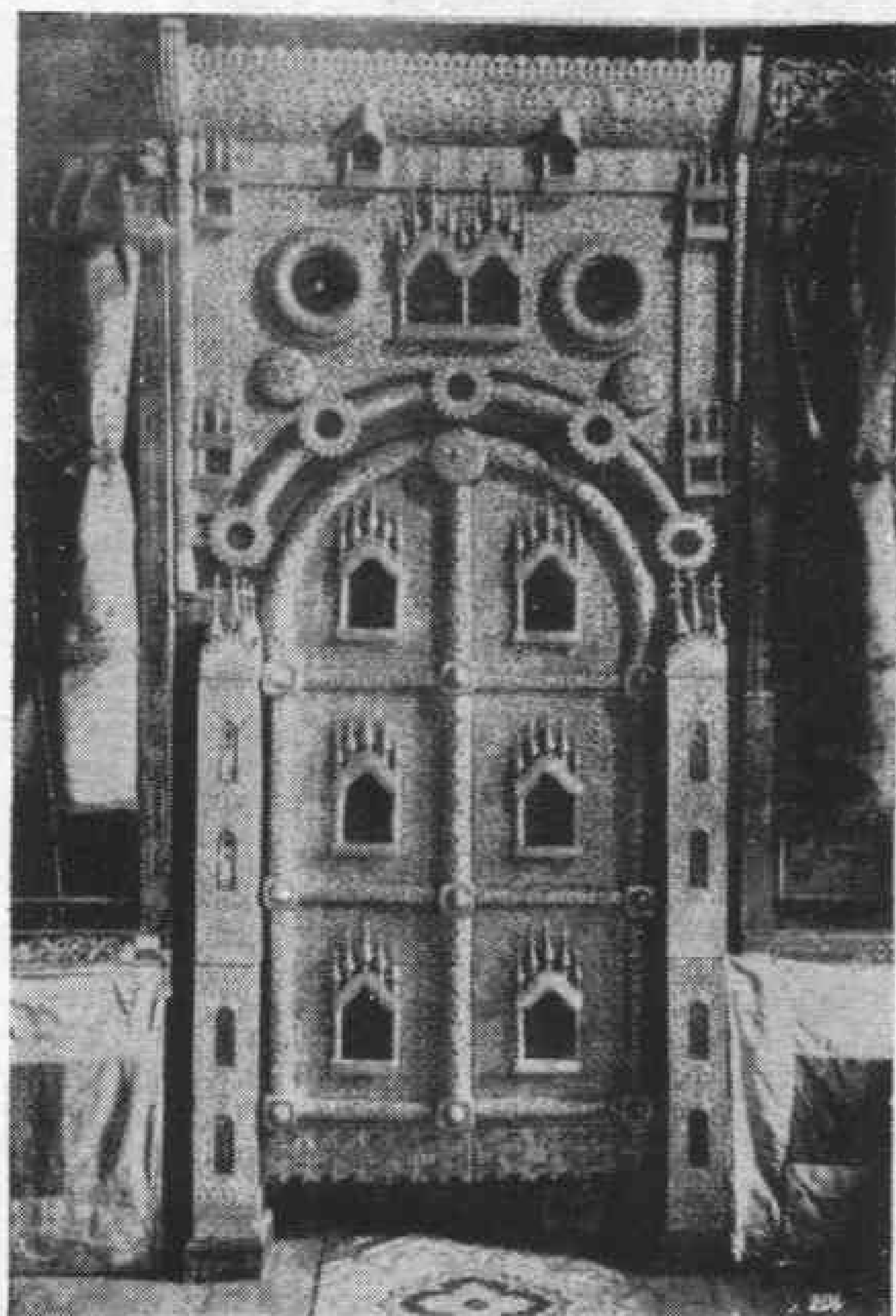
А. Проигуман Серафион (?) Двери манастира Тврдоша. Око 1683. године. Данас у манастиру Савини. — *A.* Proigoumène Serafion (?) Porte royale du monastère de Tvrdoš. Exécutée vers 1683. Actuellement au monastère de Savina.

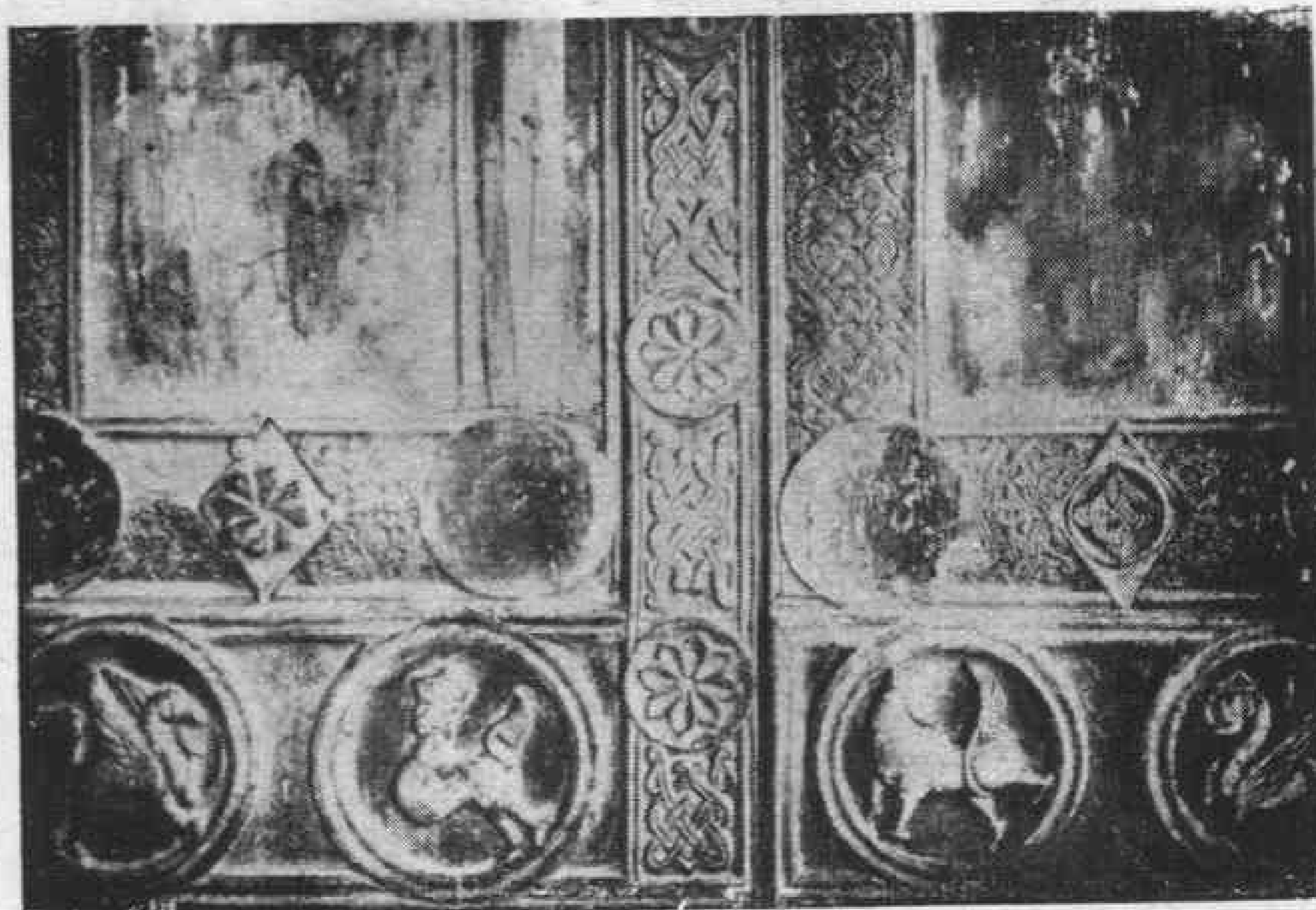
Б. Свети Стефан (Црногорско приморје). Проигуман Серафион (?) Двери. Крај XVII века. — *B.* Ville de Sveti Stefan (Crna Gora). Proigoumène Serafion (?) Porte royale. Fin du XVIIième siècle.

TAB. LXIII



Протатон (Света Гора). Иконостас из 1611. године, дело монаха Неофита. — Protaton (Mont Athos).
Iconostase exécuté en 1611 par le moine Néophite.

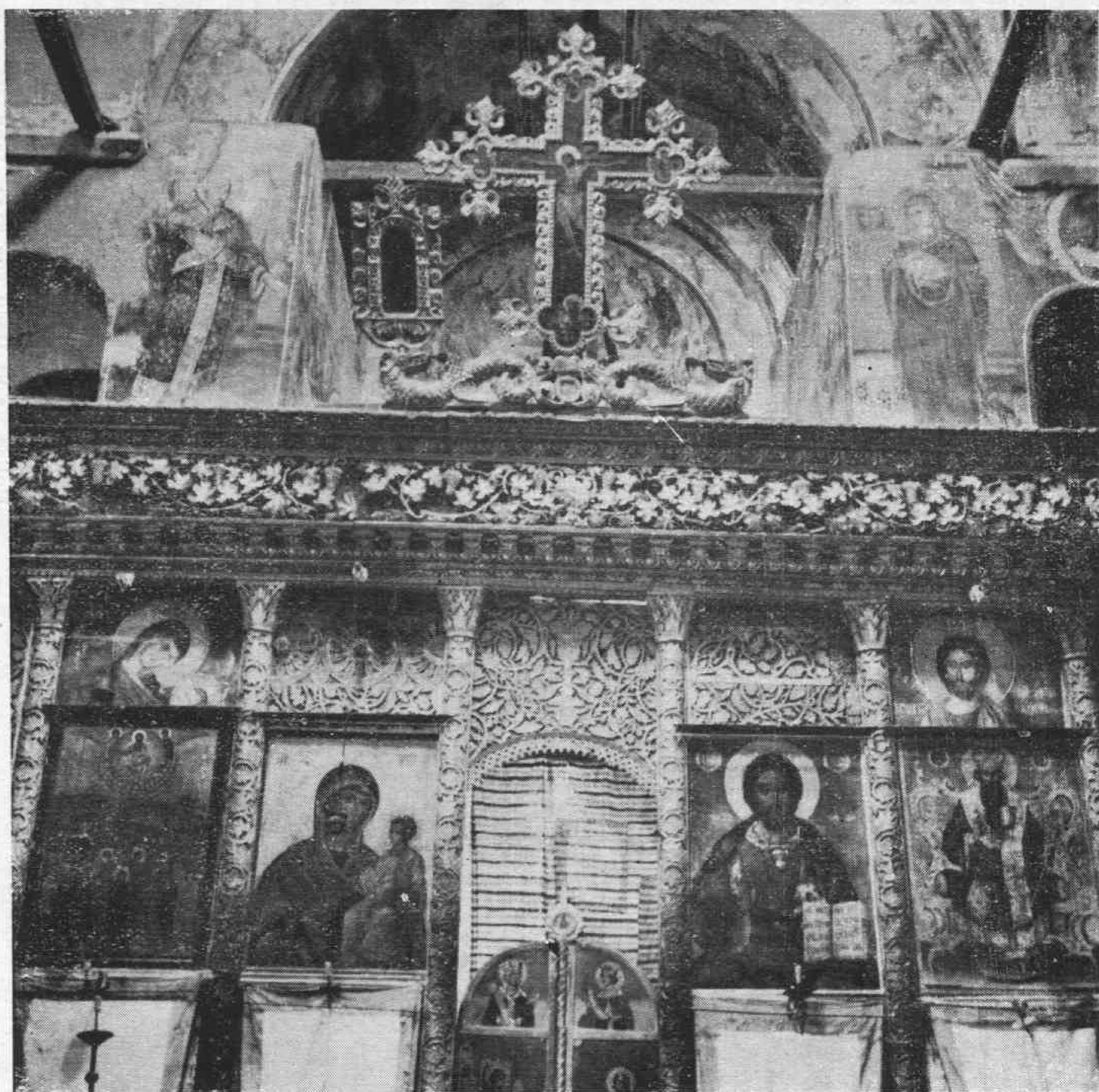




А. Ишно код Ростова. Црква св. Јована Богослова. Двери. — *A.* Išno près de Rostov. Eglise de St Jean le Théologien. Porte royale.

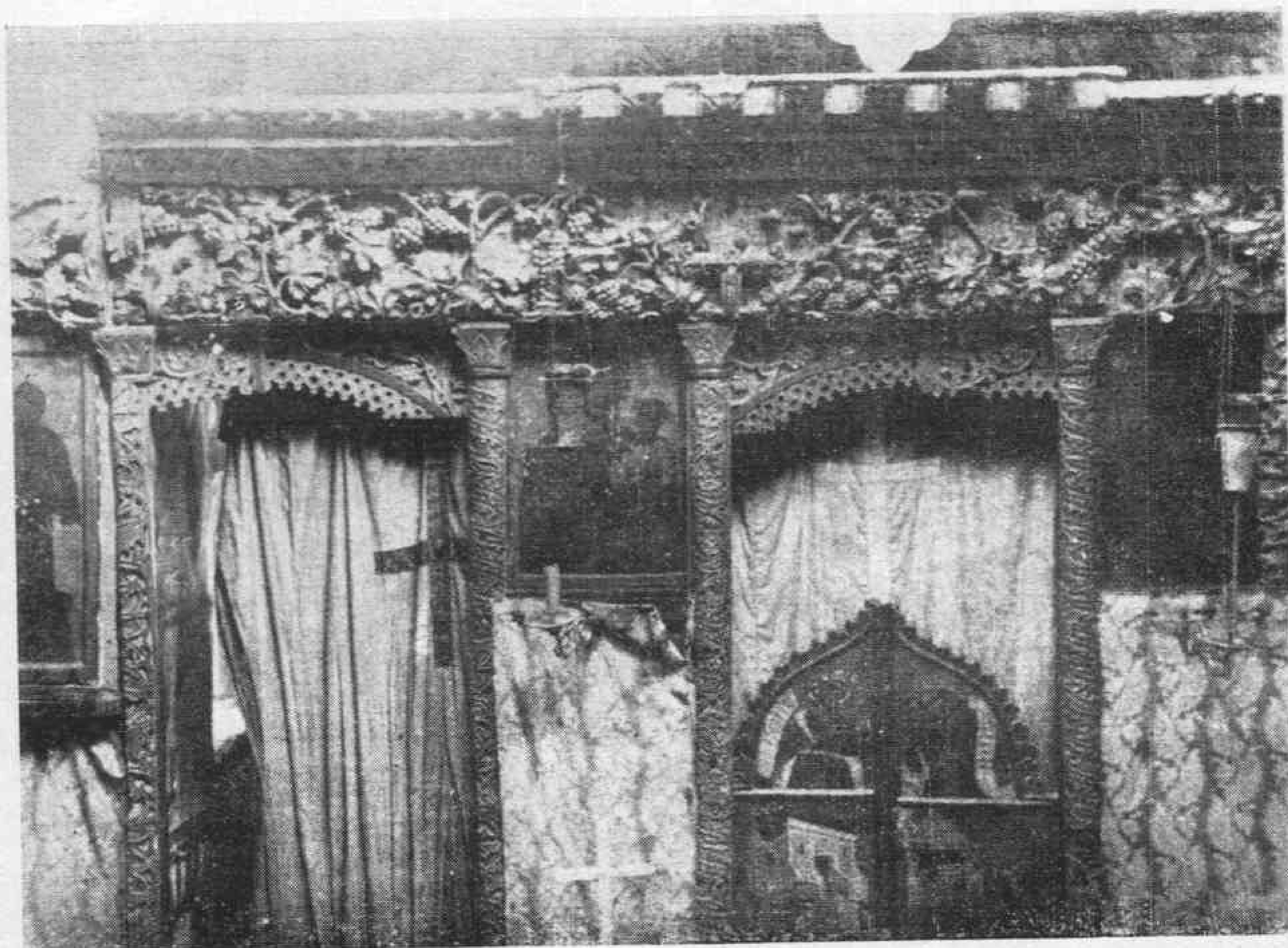
Б. Псков. Снетогорски манастир. Двери. — *B.* Pskov. Monastère de Snétogor. Porte royale.

В. Хиландар. Црква св. Василија на мору. Иконостас из 1635. године. Детаљ. — *C.* Monastère de Chilandar. Eglise de St Basil sur mer. Iconostase exécuté en 1635. Détail.





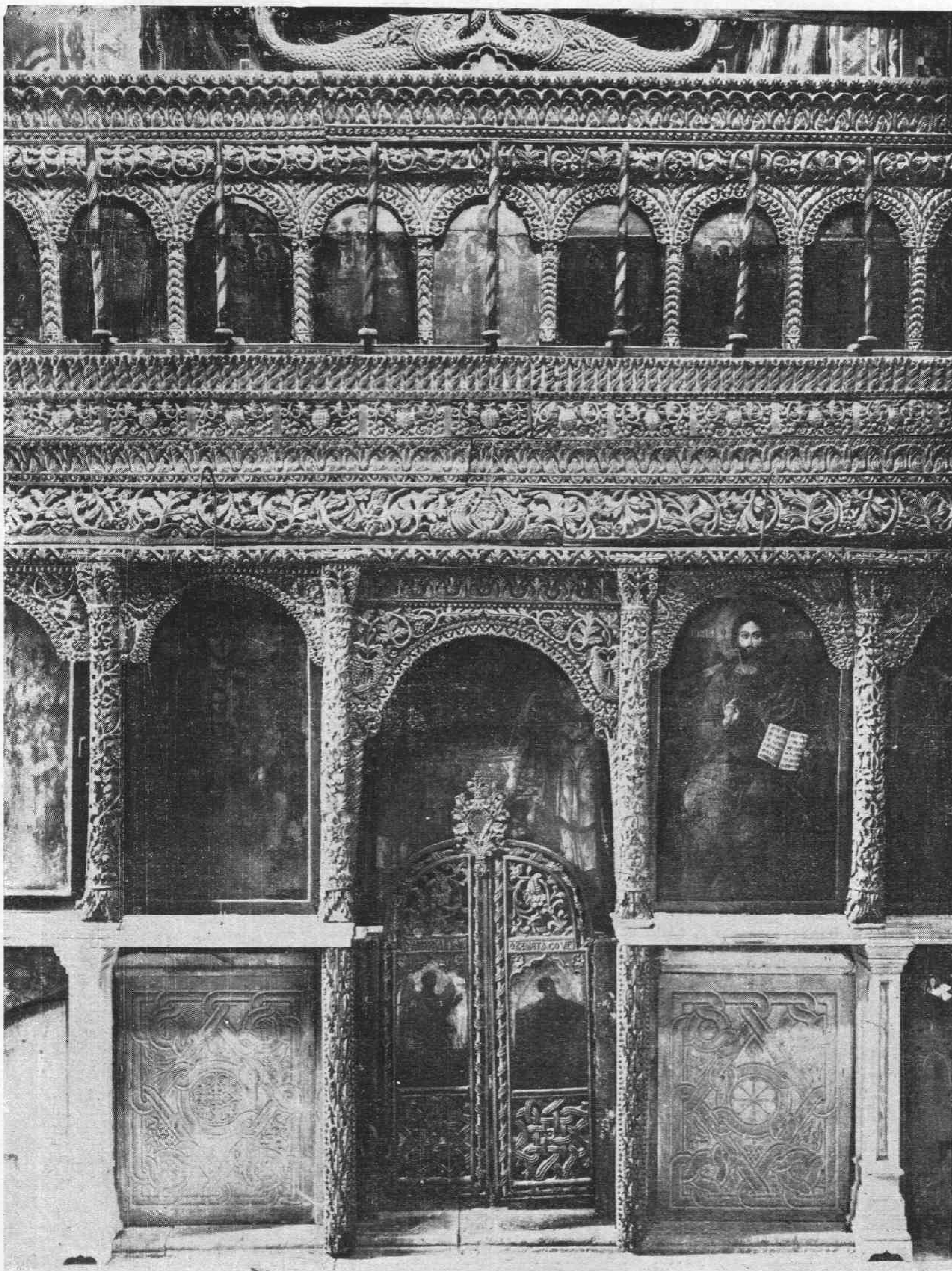
Хиландар. Црква св. Василија на мору. Иконостас из 1635. године. Детаљ. — Monastère de Chilandar.
Eglise de st Basil sur mer. Iconostase, exécuté en 1635. Détail.



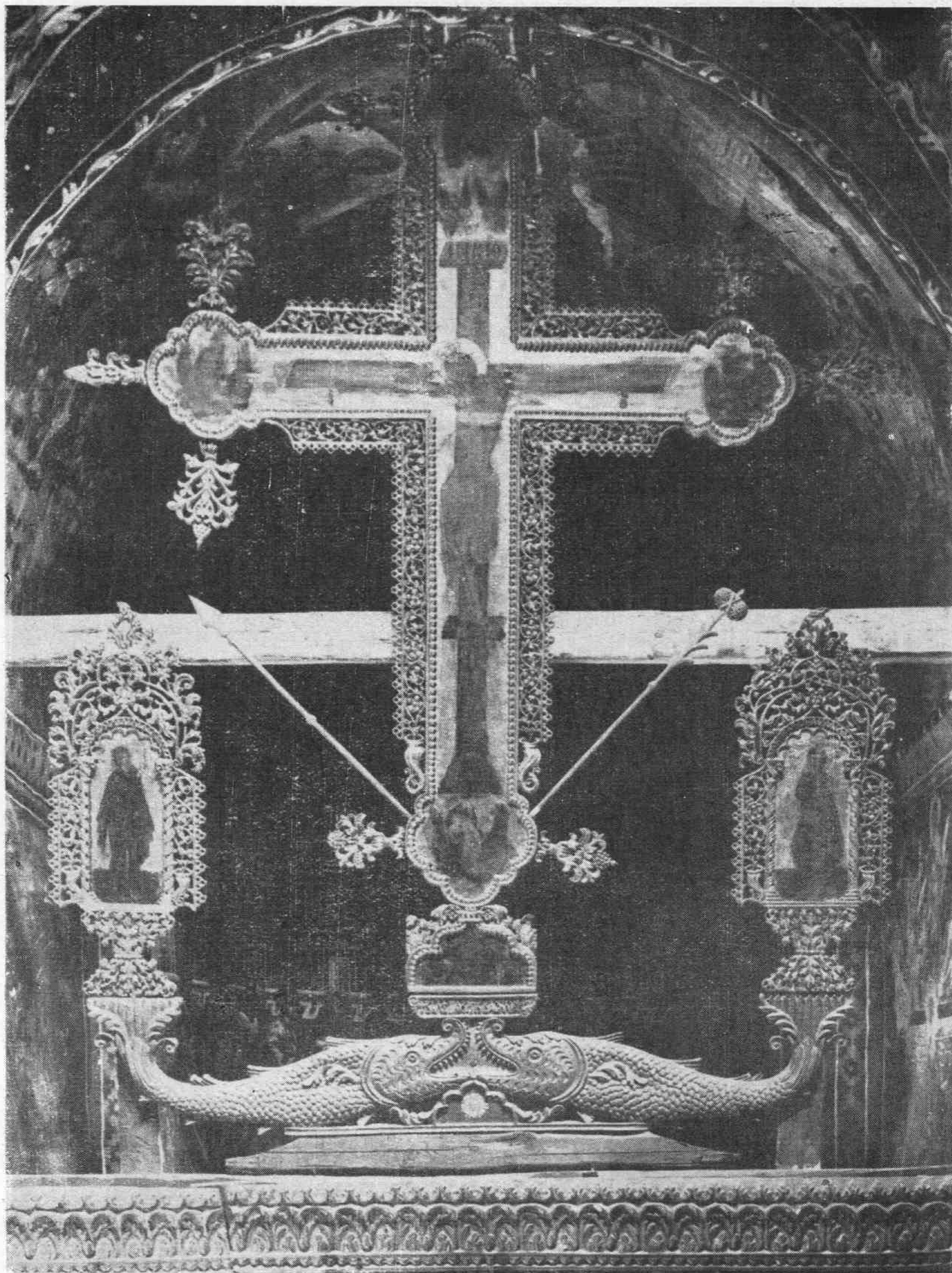


А. Хиландар. Параклис св. Ђорђа. Иконостас из 1635. године. Детаљ. — *A* Monastère de Chilandar. Chapelle de St Georges. Iconostase, exécuté en 1635. Détail.

Б. Манастир Пантократор (Света Гора). Иконостас из 1622. године. Детаљ — *B.* Monastère du Pantokrator (Mont Athos). Iconostase exécuté en 1622. Détail.



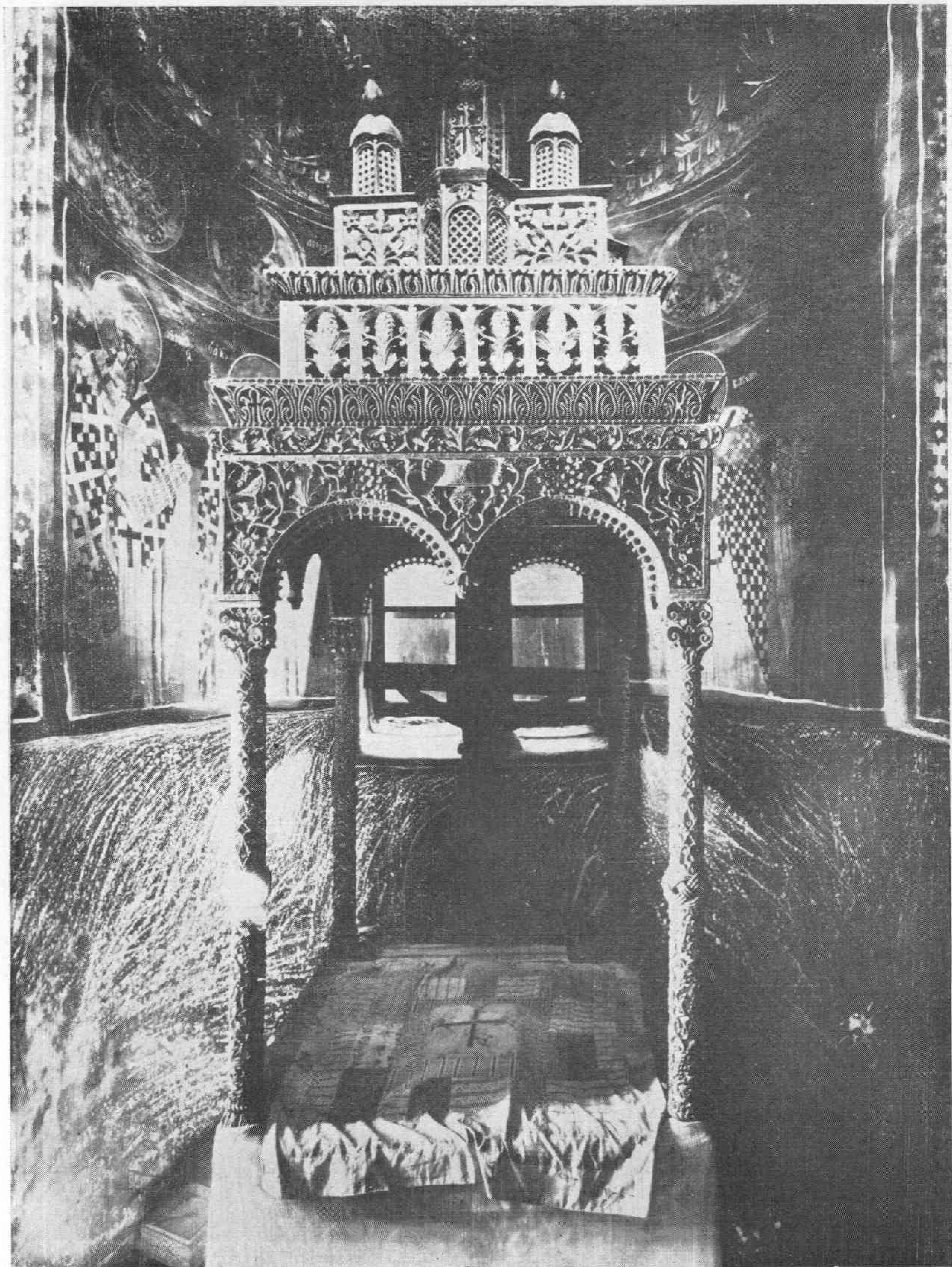
Манастир Ксенофон (Света Гора). Иконостас, рад јеромонаха Василија из 1679. године. — Monastère de Xénophon (Mont Athos). Iconostase du hïeromoine Basil, exécuté en 1679.



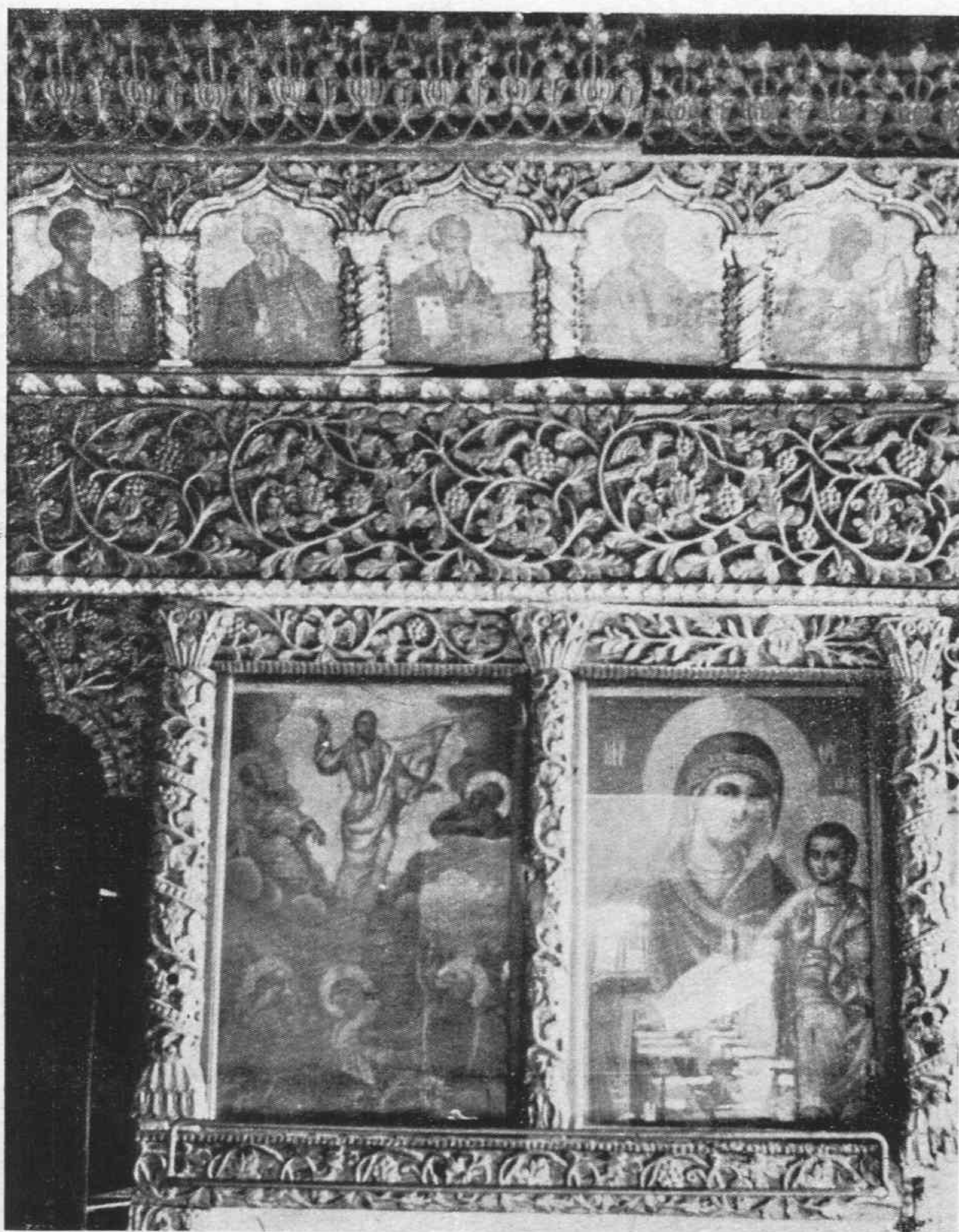
Манастир Ксенофон (Света Гора). Велико Распеће из 1679. године, рад јеромонаха Василија. — Monastère de Xénophon (Mont Athos). La Grande Croix, oeuvre du hïeromoine Basil, exécutée en 1679.



Манастир Росикон (Света Гора). Велико Распеће. — Monastère de Rosikon (Mont Athos). Grande Croix.



Манастир Ксенофон (Света Гора). Циборијум, рад јеромонаха Василија око 1679. године. — Monastère de Xénophon (Mont Athos). Ciborium exécuté vers 1679 par le hïeromoine Basil.

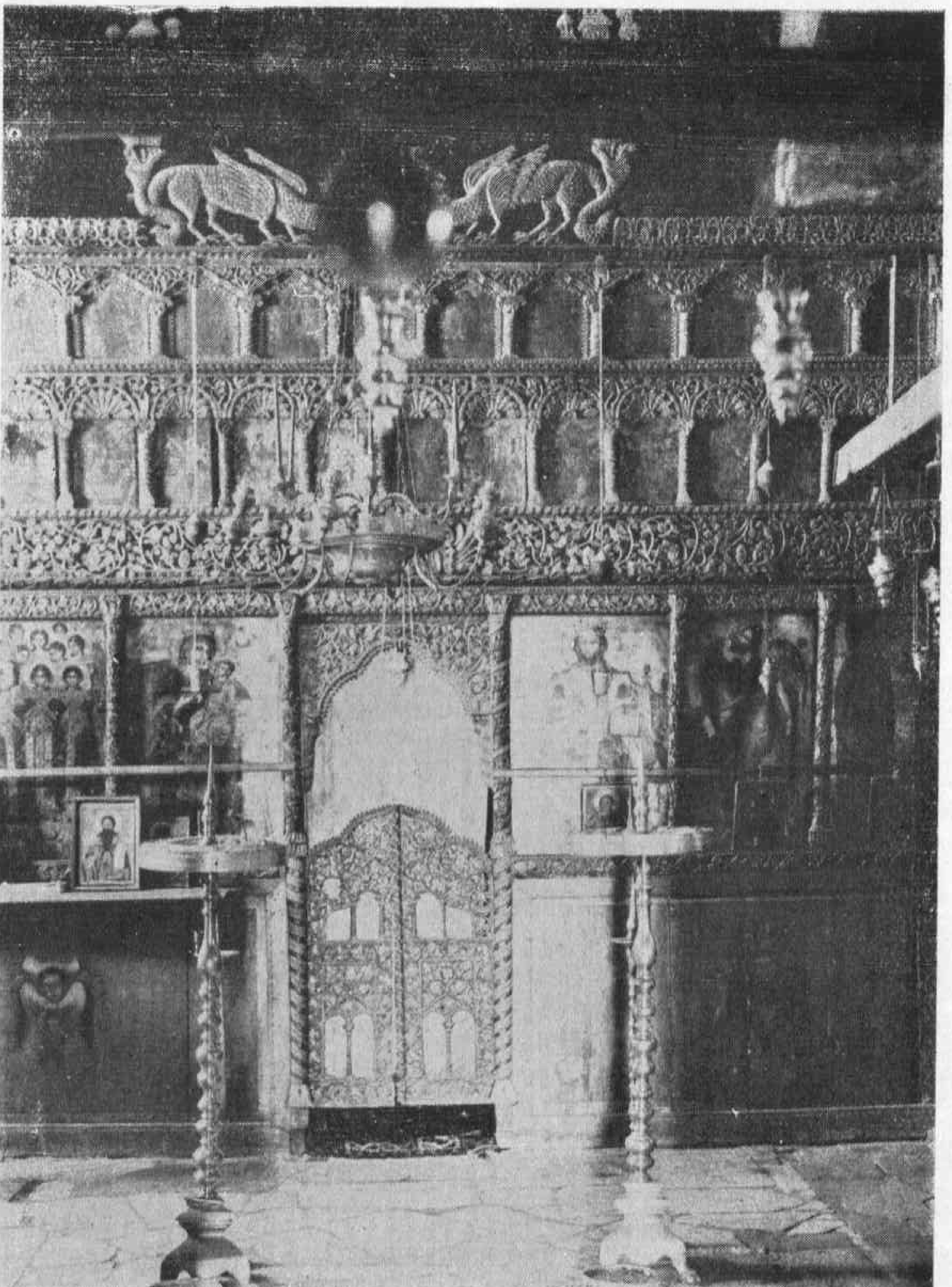


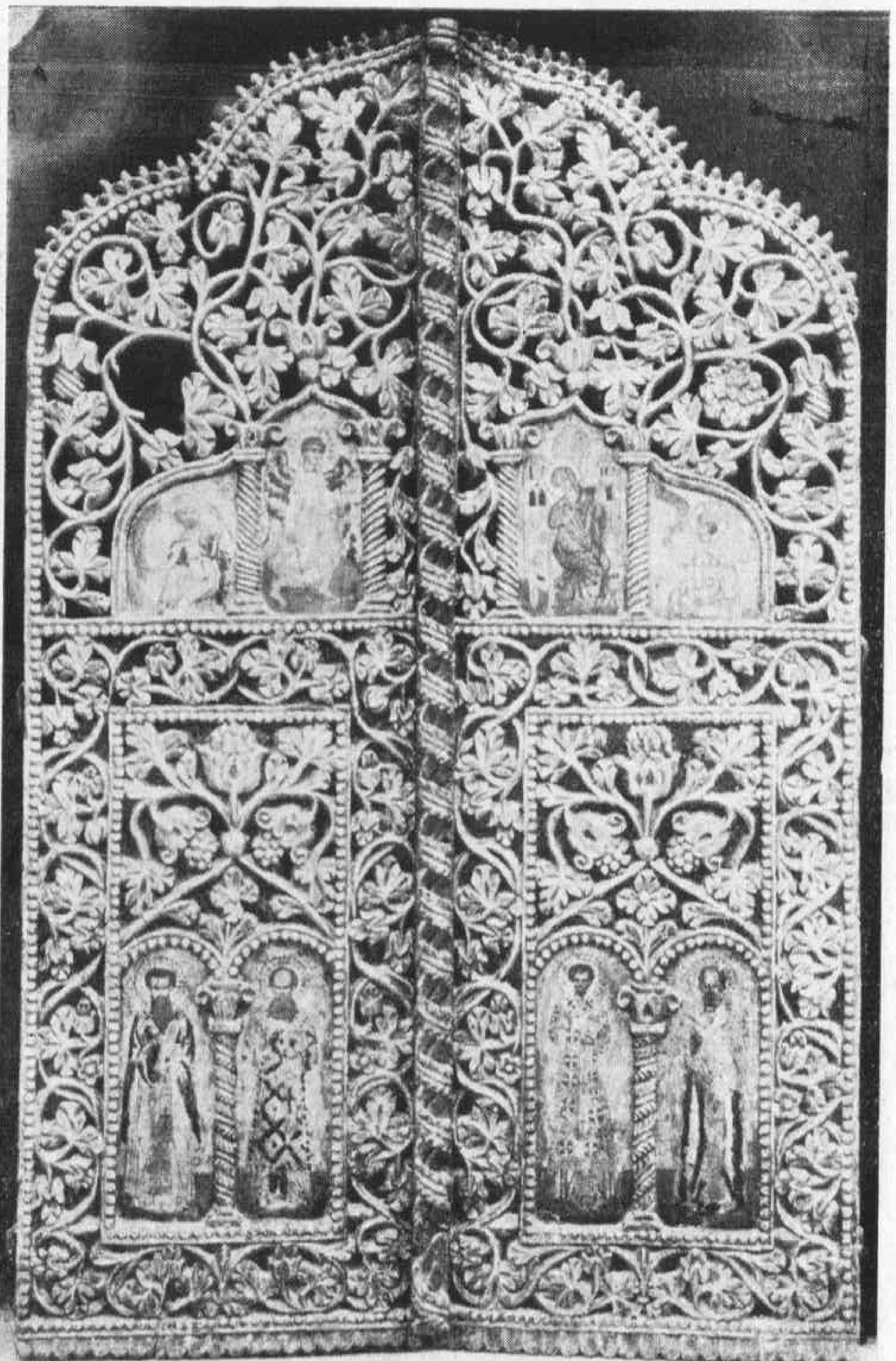


А и *Б*. Битољ. Црква св. Димитрија. Иконостас. Почетак XVIII века. Детаљи. — *A* et *B*. Bitolj. Eglise de St Démétrius. Iconostase. Début du XVIIIième siècle. Détails.



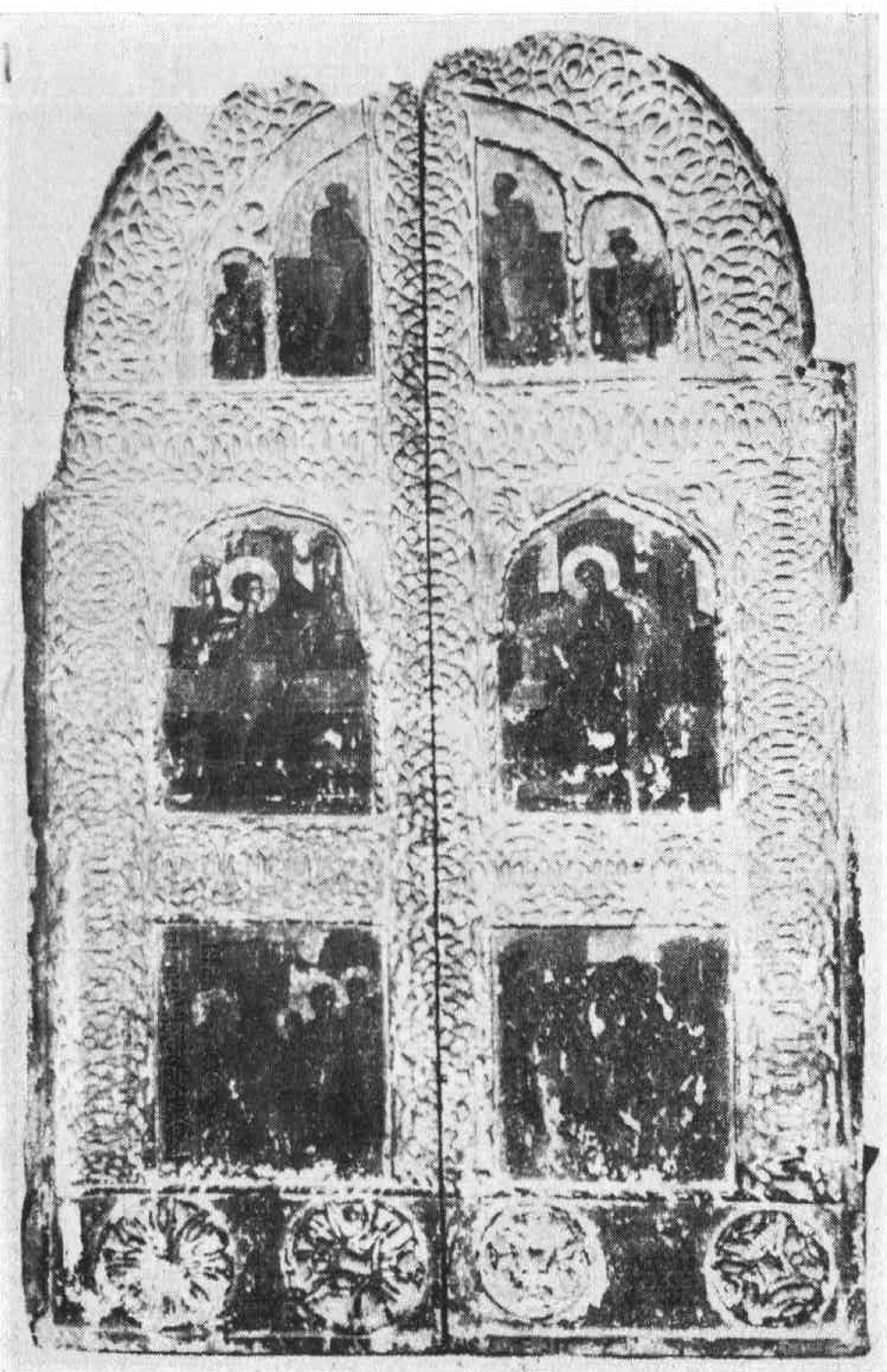
Манастир Свети Наум. Иконостас из 1711. године. Деталь. — Monastère de Saint Naoum sur le lac d'Ohrid. Iconostase exécuté en 1711. Détail.

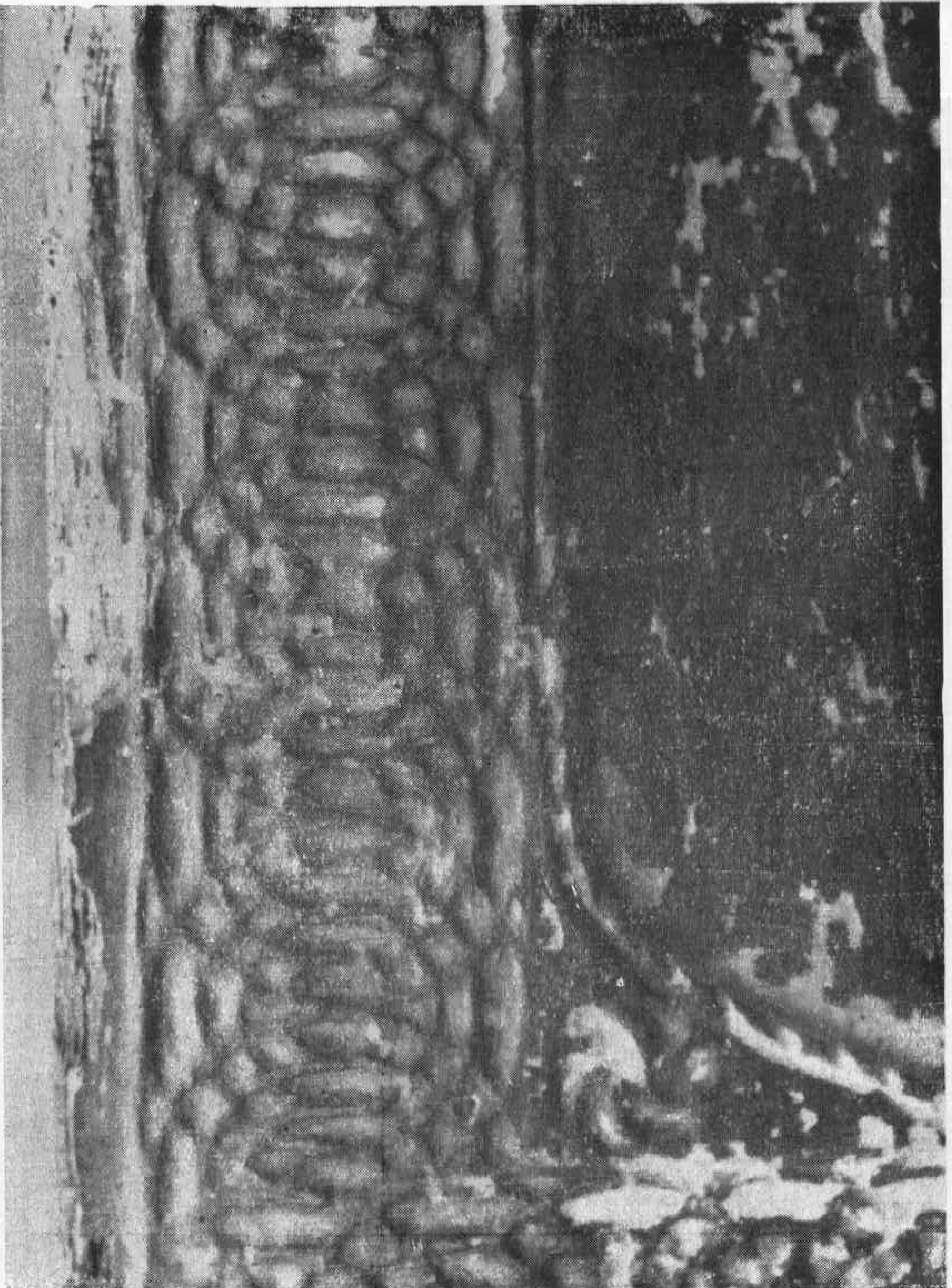




A. Манастир Свети Наум. Иконостас из 1711, години. — *A.* Monastère de Saint Naoum sur le lac d'Ohrid. Iconostase exécuté en 1711.

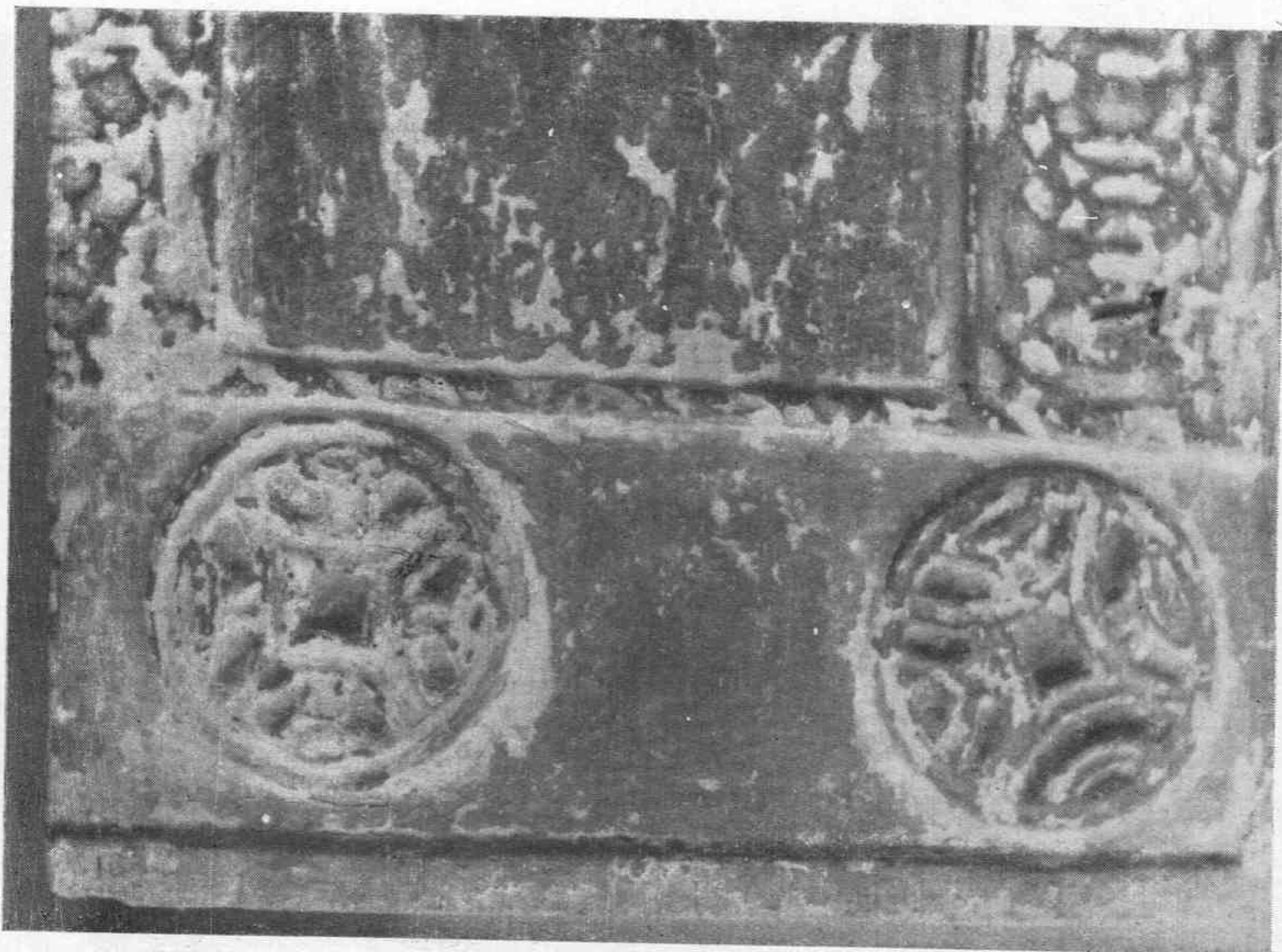
Б. Манастир Свети Наум. Иконостас из 1711. године. Деталь. — *B.* Monastère de Saint Naoum sur le lac d'Ohrid. Iconostase exécuté en 1711. Détail.

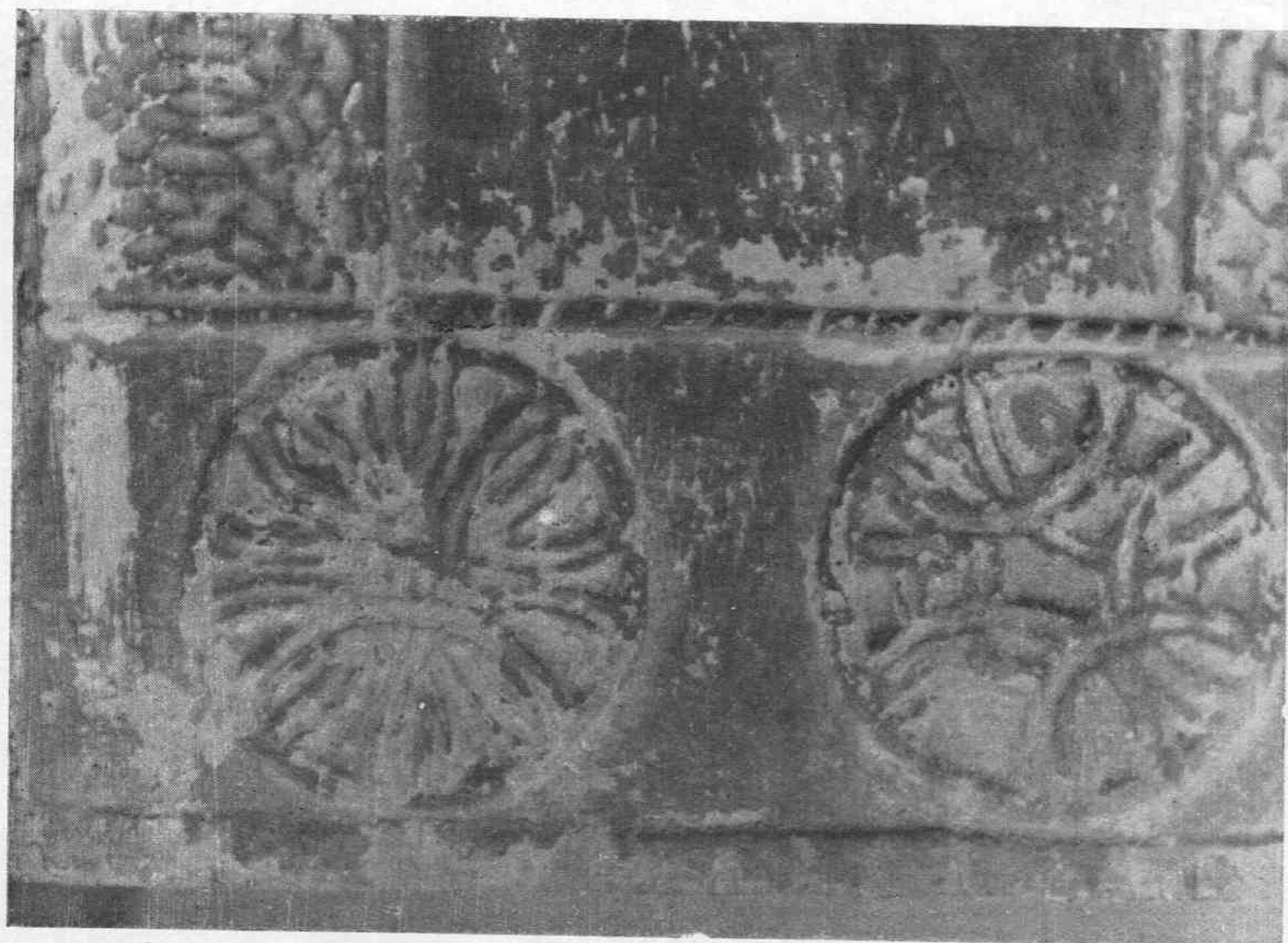




А. Охрид. Црква Мали свети Врачи. Двери. XVI век. Висина 1,125—0,84 м., ширина 0,72 м. — *A*. Ohrid. Eglise dite Petite église des Saints Anargyres. Porte royale. XVIième siècle. Hauteur 1,125—0,84 m, largeur 0,72 m.

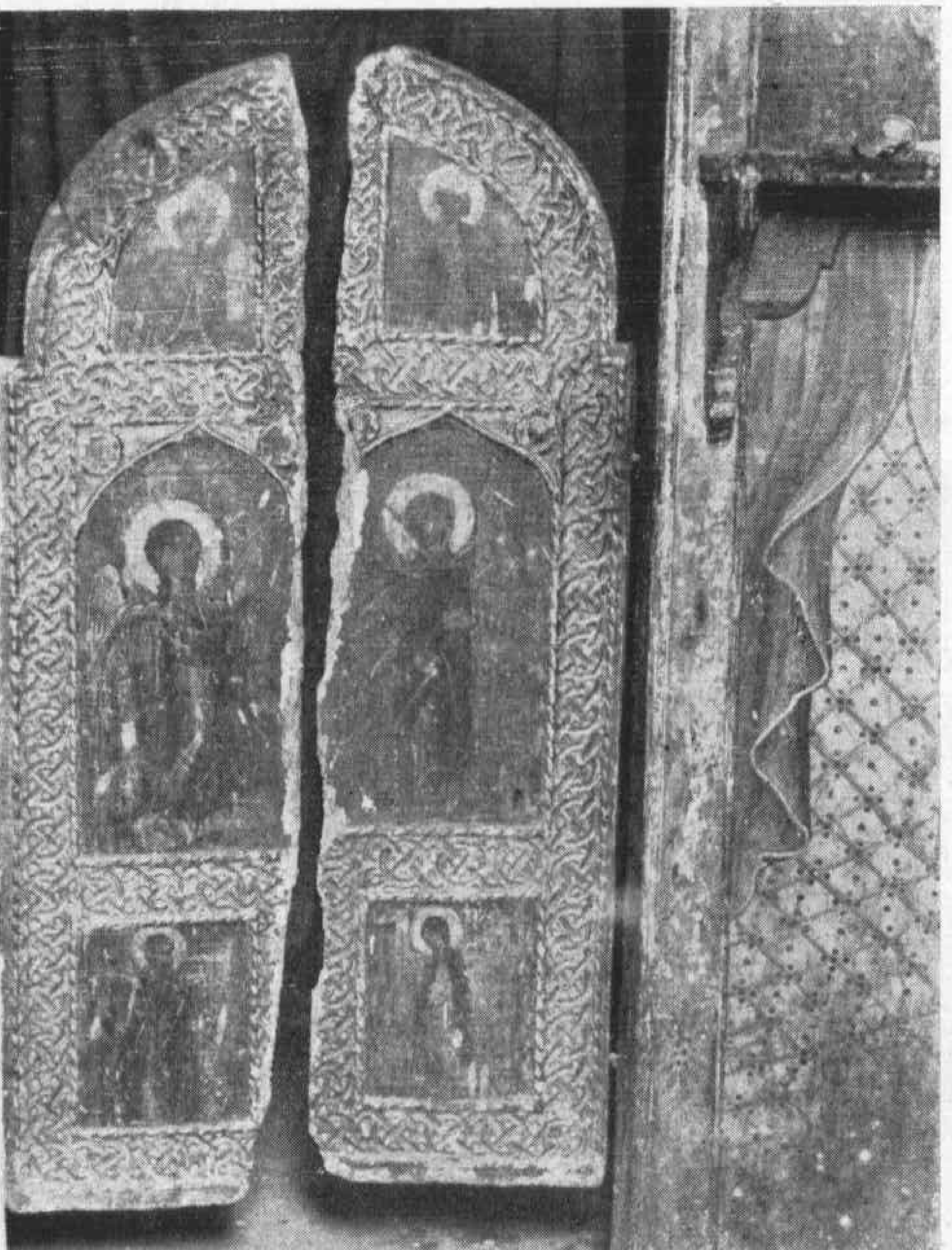
Б. Охрид. Црква Мали свети Врачи. Двери. XVI век. Детаљ. — *B*. Ohrid. Eglise dite Petite église des Saints Anargyres. Porte royale. XVIième siècle, Détail.





А и *Б*. Охрид. Црква Мали свети Врачи. Двери. Детаљи. — *A* et *B*. Ohrid. Eglise dite Petite église des Saints Anargyres. Porte royale. Détails.

TAB. LXXVI





А. Охрид. Црква Успења у селу Калишту. Двери из XVI века. — *A*. Ohrid. Eglise de la Dormition du village de Kalište. Porte royale. XVIième siècle.

Б. Охрид. Црква Успења у селу Калишту. Двери из XVI века. Детаљ. — *B*. Ohrid. Eglise de la Dormition du village de Kalište. Porte royale. XVIième siècle. Détail.



Црква Светог Николе у Нири — Свети Никола Шишевски. Двери. XV—XVI век. Висина 1,36—1,03 м., ширина 0,42 м. — Eglise de Saint Nicolas à Nira — dite Sveti Nikola Šiševski. Porte royale. XVième—XVIième siècle. Hauteur 1,36—1,03 m, largeur 0,42 m.

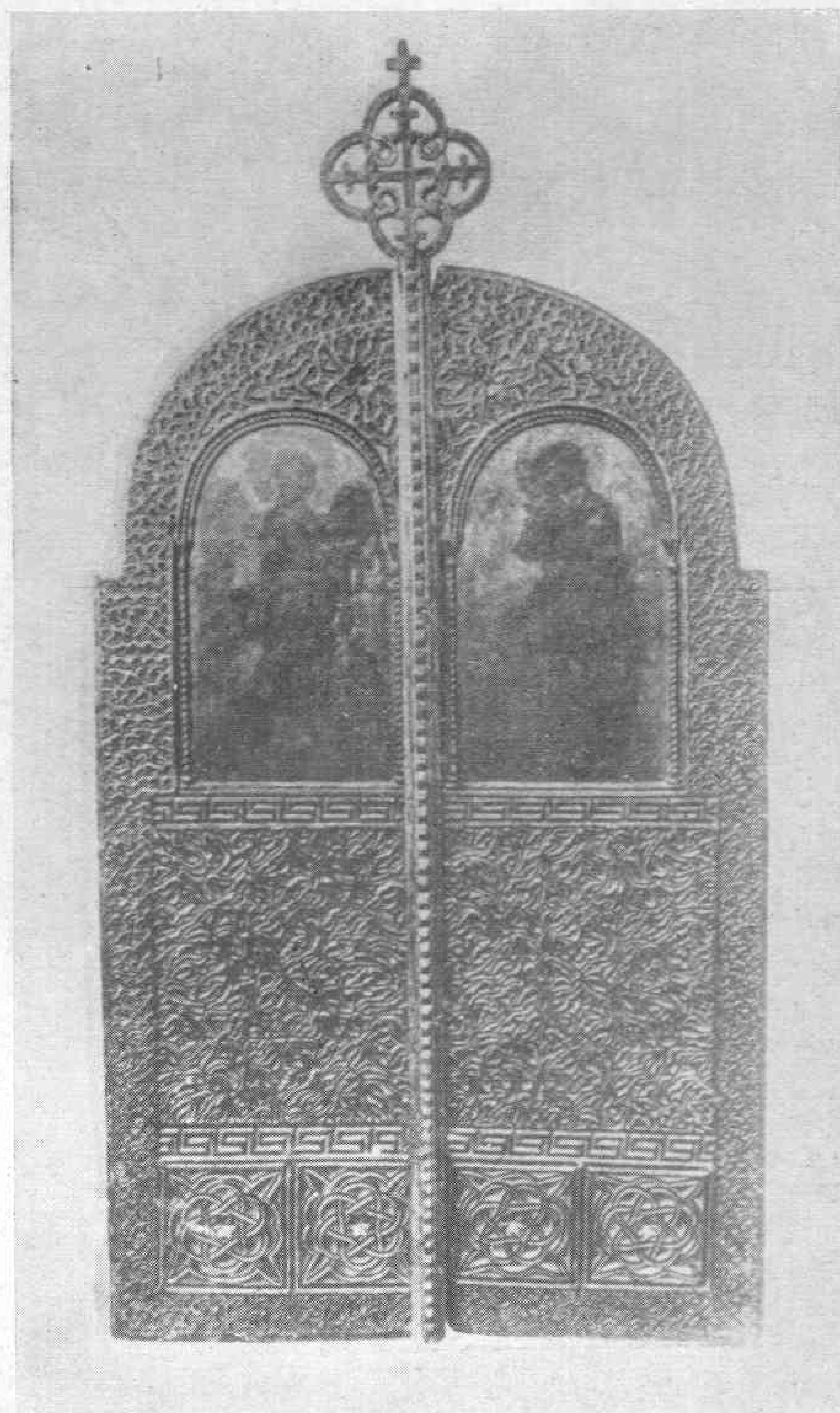
TAB. LXXVIII



Завала. Двери. Почетак XVII века. — Monastère de Zavala. Porte royale. Début du XVII[ième] siècle.



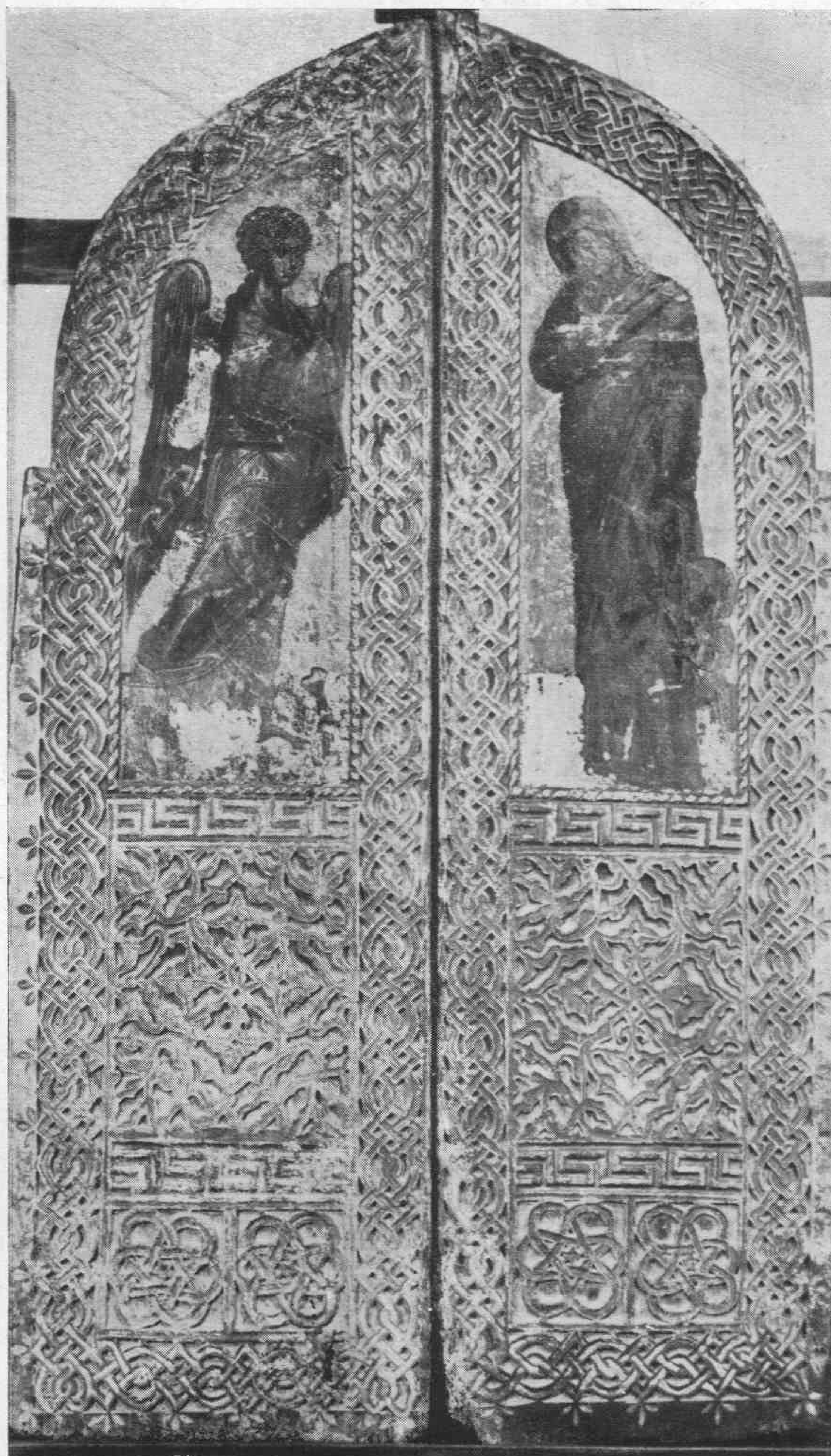
Скопље. Археолошки музеј. Двери. XVII век. — Skoplje. Musée Archéologique. Porte royale. XVIIième siècle.



Охрид. Црква Богородице Перивлепте, данас Свети Климент. Двери. XVI век. — Ohrid. Eglise de la Vierge Peribleptos, aujourd'hui église de Saint Clément. Porte royale. XVIième siècle.



Охрид. Црква Велики свети Врачи. Двери. XVI век. Висина 1,11—0,80 м., ширина 0,64 м. — Ohrid. Eglise dite. Grande église des Saints Anargyres. Porte royale. XVIième siècle. Hauteur 1,11—0,80 m, largeur 0,64 m.

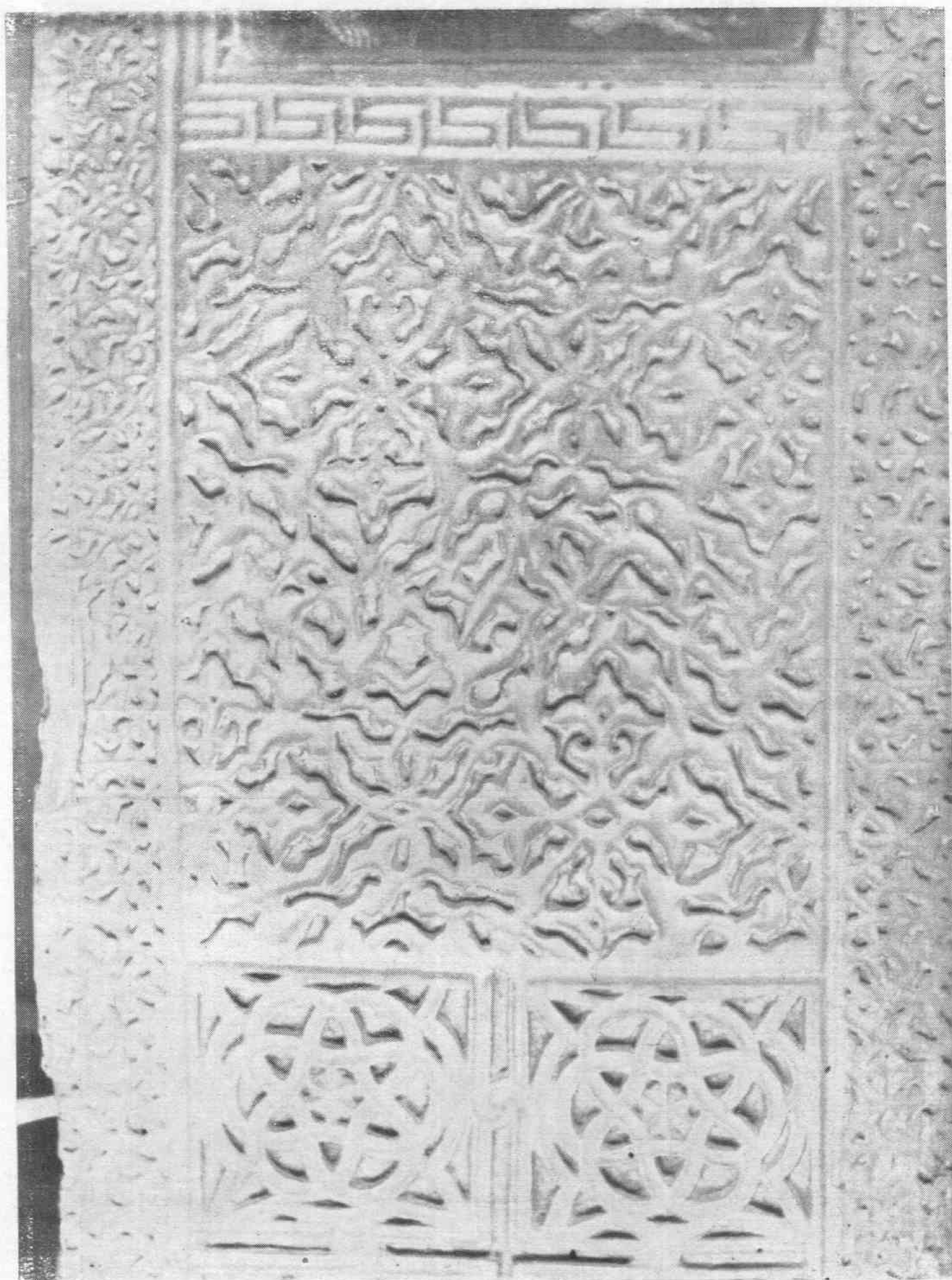


Народни музеј, Београд, двери из околине Охрида, XV—XVI.
Musée National, Beograd, porte royale provenant des environs d'Ohrid, XV—XVIème siècle.

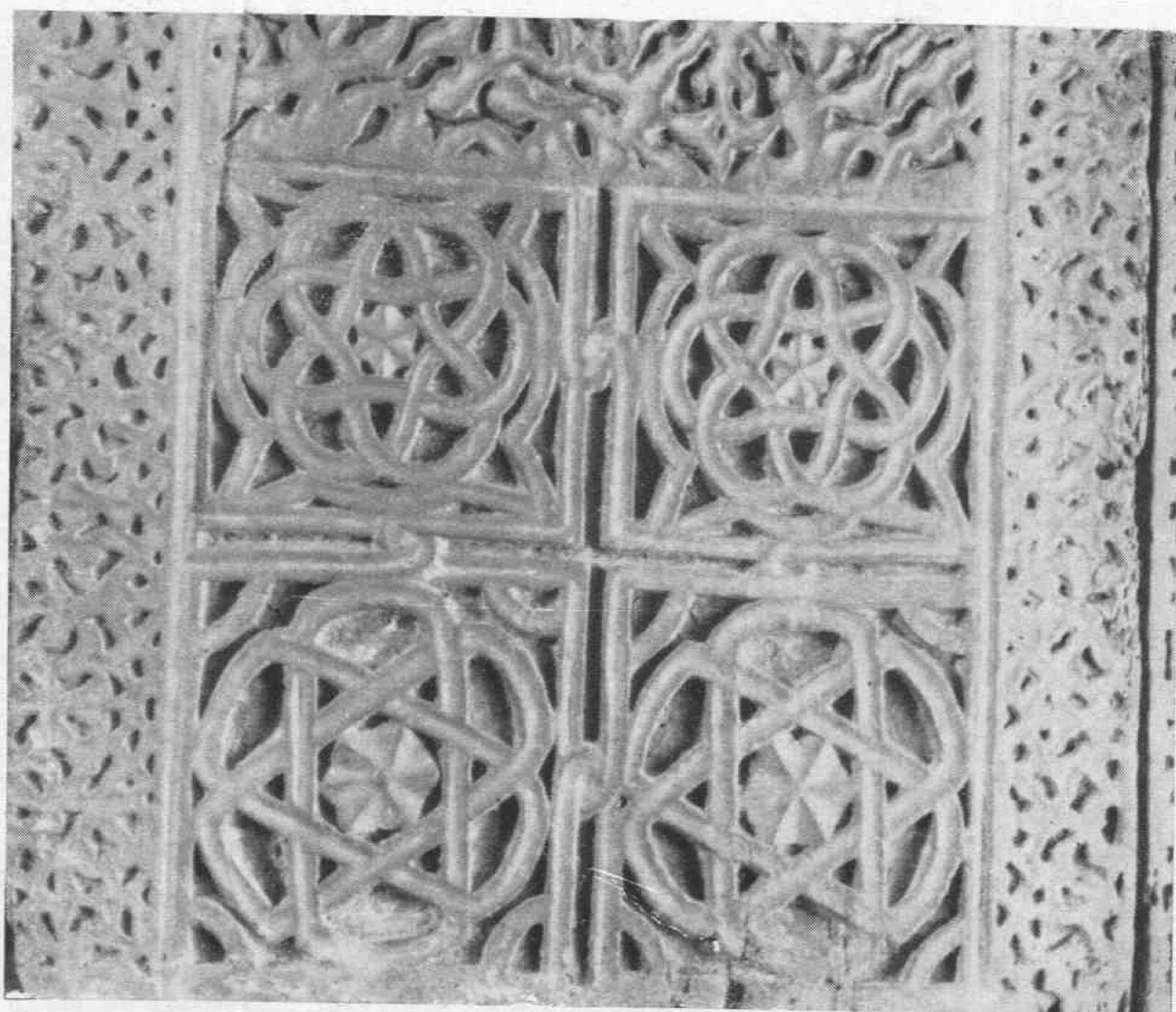


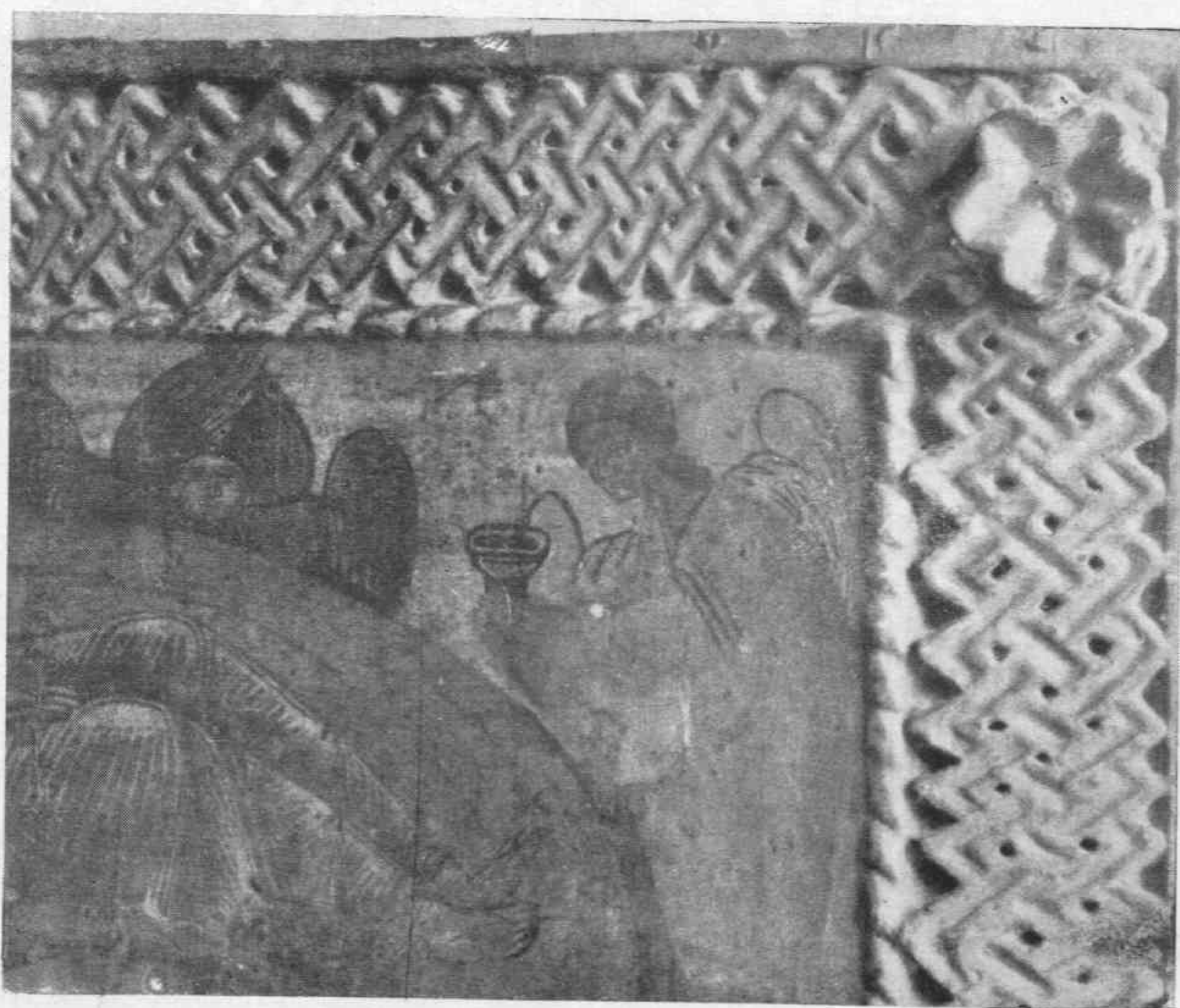
Нерези. Двери. XVI век. Висина 1,57—1,00 м., ширина 0,92 м. — Nerezi. Porte royale. XVIième siècle. Hauteur 1,57—1,00 m, largeur 0,92 m.

TAB. LXXXIV



Нерези. Двери. XVI век. Деталь. — Nerezi. Porte royale. XVIième siècle. Détail.

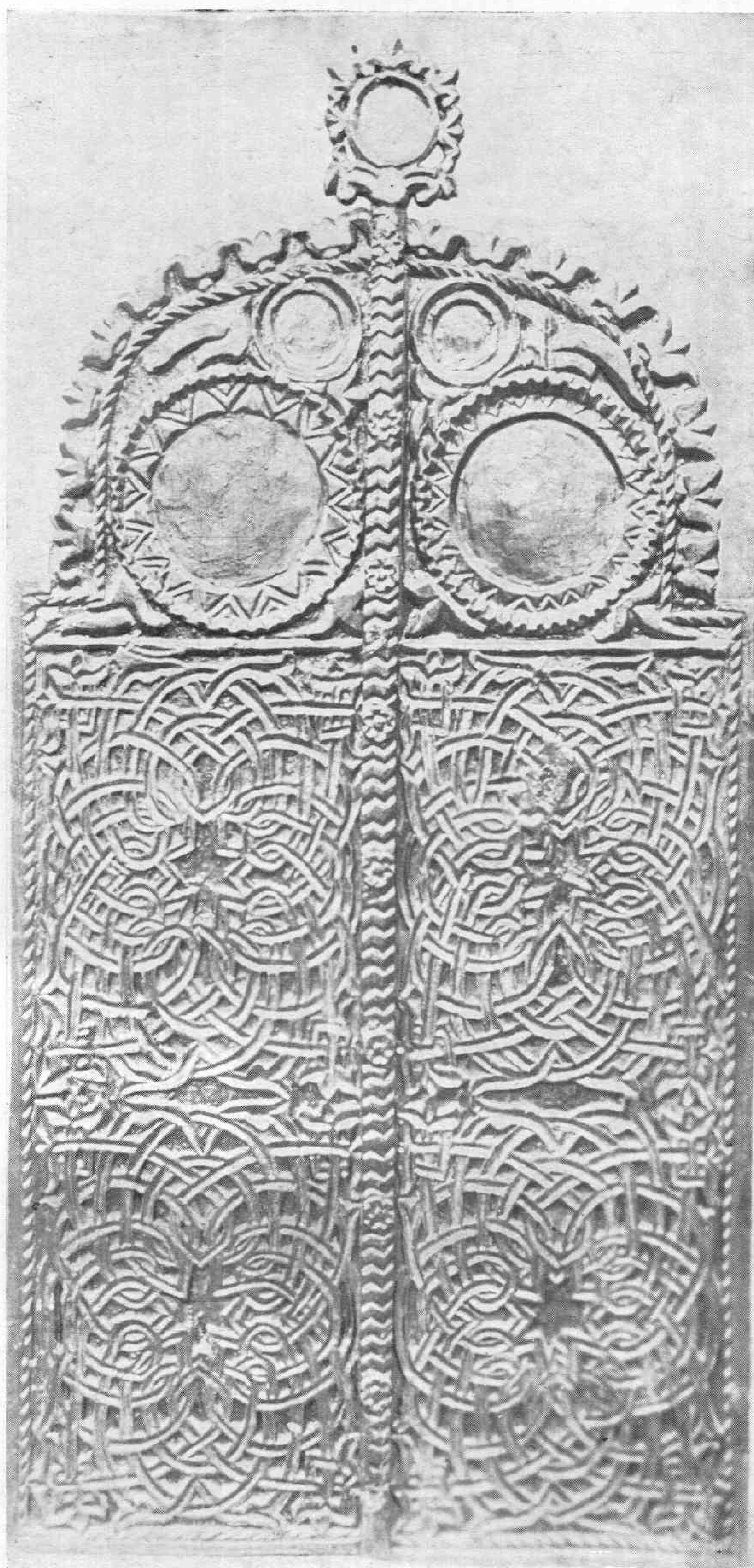




А. Нерези. Двери. XVI век. Детаљ — *A*. Nerezi. Porte royale. XVI[ième] siècle. Détail.

Б. Охрид. Црква Богородице Перивлепте, данас Свети Климент. Горње двери. Детаљ. — *B*. Охрид. Eglise de la Vierge Peribleptos, aujourd'hui église de Saint Clément. Linteau décoratif de la porte royale. Détail.

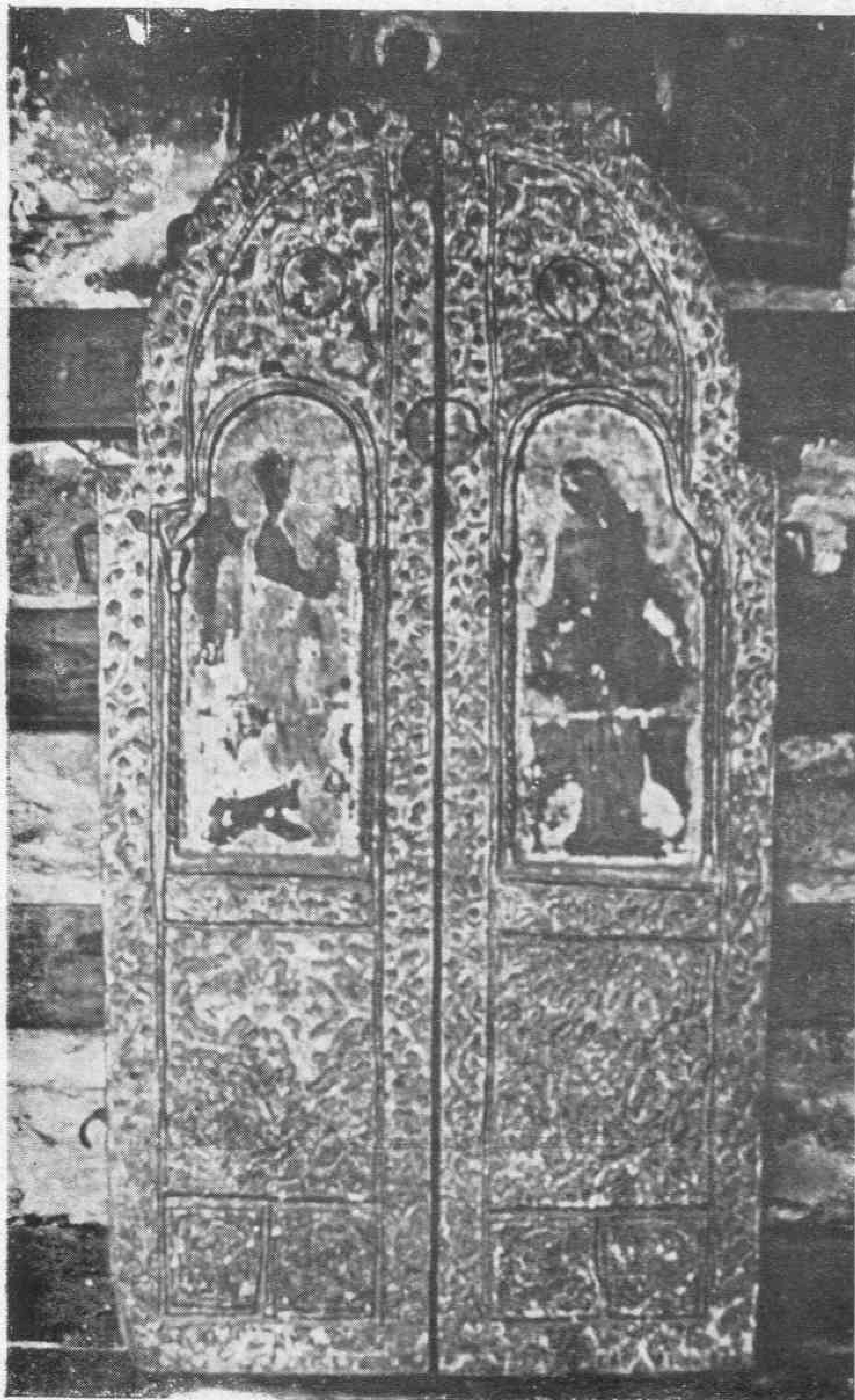
TAB. LXXXVI



Трново (Бугарска). Црква св. Петке. Двери. XVII век. — Trnovo (Bulgarie). Eglise de la Ste Paraskevi. Porte royale. XVII ième siècle.

TAB. LXXXVII





A. Манастир Матка. Двери. Крај XVI века. Висина 1,52 м., ширина 0,74 м. — *A*. Monastère de Matka (près de Skoplje). Porte royale. Fin du XVIième siècle. Hauteur 1,52 m, largeur 0,74 m.

Б. Шишево. Црква светог Николе. Двери. Крај XVI века. Висина 1,26 м, ширина 0,65 м. — *B*. Village de Šiševo. Eglise de Saint Nicolas. Porte royale. Fin du XVIième siècle. Hauteur 1,26 m, largeur 0.65 m.





А. Скопље. Археолошки музеј. Иконостас из села Карпина. Почетак XVII века. Детаљ. — *A.* Skoplje. Musée Archéologique. Iconostase du village de Karpino. Début du XVIIième siècle. Détail.

Б. Београд. Народни музеј. Икона св. Ђорђа. Крај XVII века. Висина 28 см., ширина 24 см. — *B.* Beograd. Musée National. Icone de St Georges. Fin du XVIIième siècle. Hauteur 28 cm, largeur 24 cm.



Београд. Народни музеј. Икона патријарха Германа. Висина 14,5 см., ширина 8 см. — Beograd. Musée National. Icone du patriarche German. Hauteur 14,5 cm, largeur 8 cm.

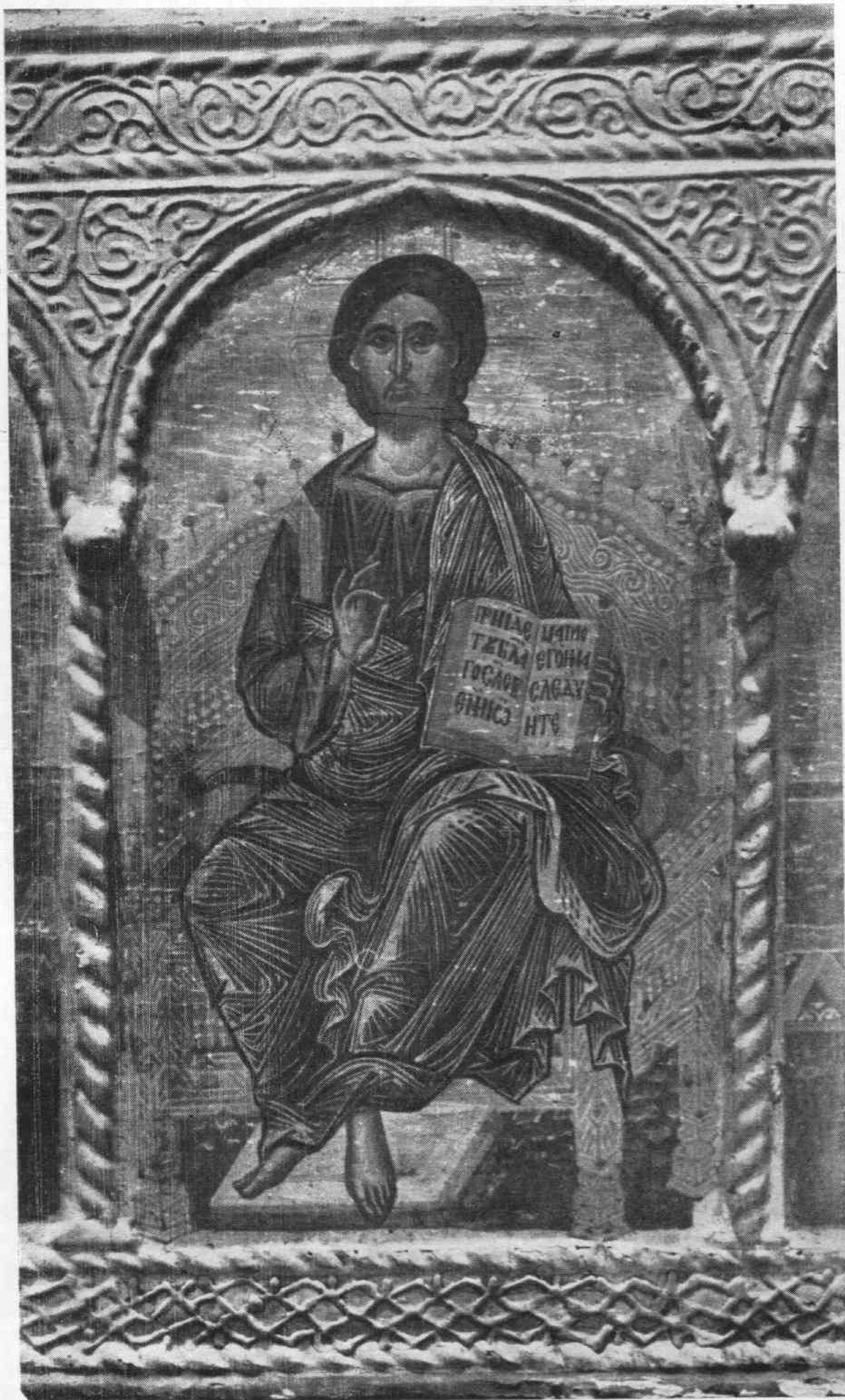


Београд. Народни музеј. Анђео са рипидом. XVII век. Висина 44 см., ширина 13,5 см. — Beograd. Musée National. Ange au ripidion. XVIIième siècle. Hauteur 44 cm, largeur 13,5 cm.

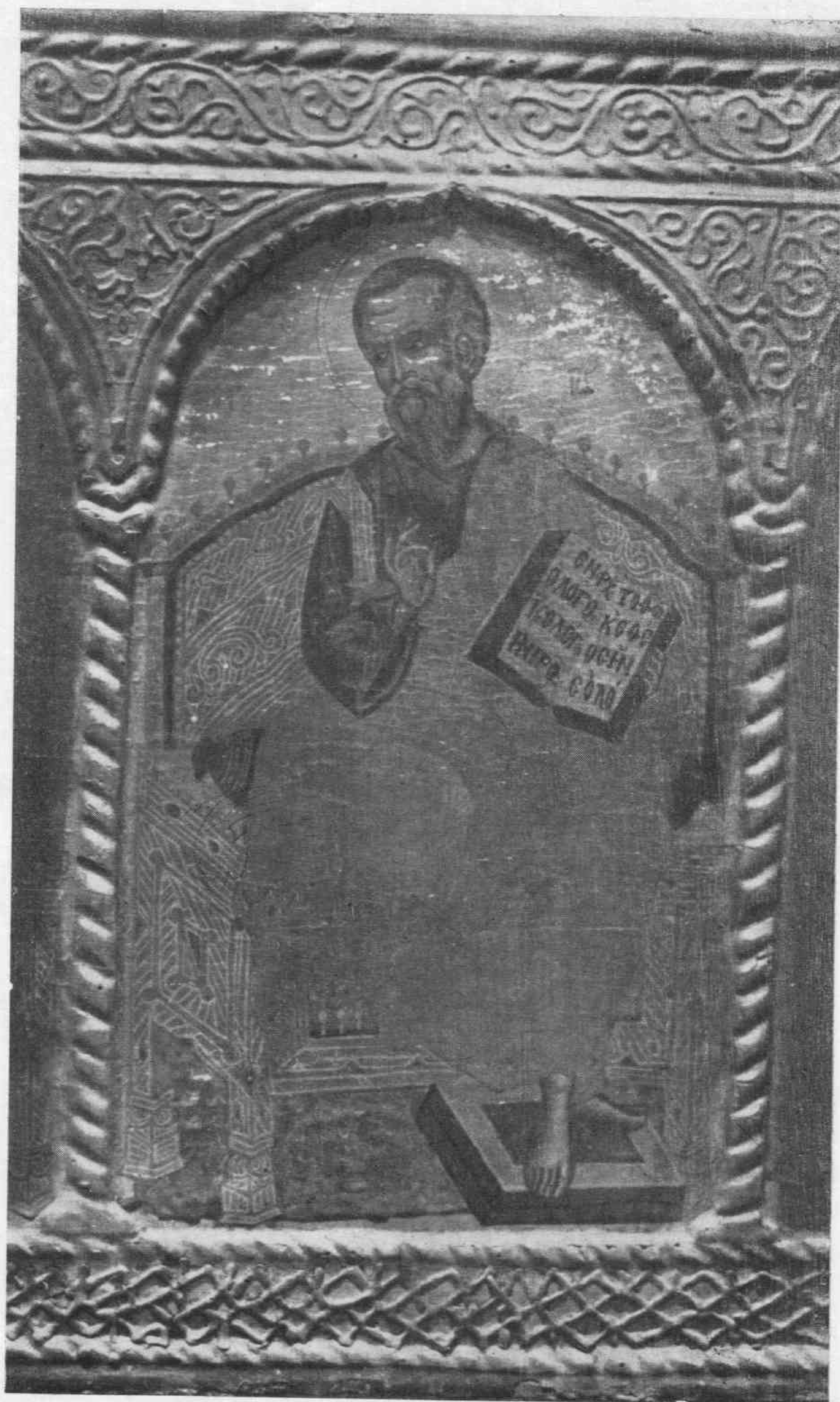
TAB. XCI



Београд. Збирка проф. А. Дерока. Анђео са фрагментованом рипидом. XVII век. Висина 31 см., ширина 12,5 см. — Beograd. Collection privé de A. Deroko. Ange au ripidion fragmenté. XVIIième siècle. Hauteur 31 cm, largeur 12,5 cm.

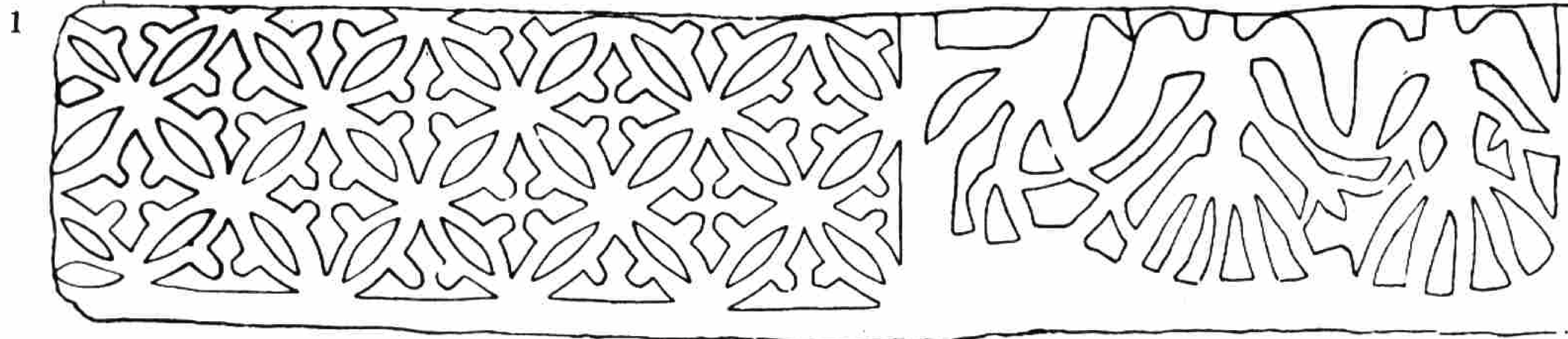


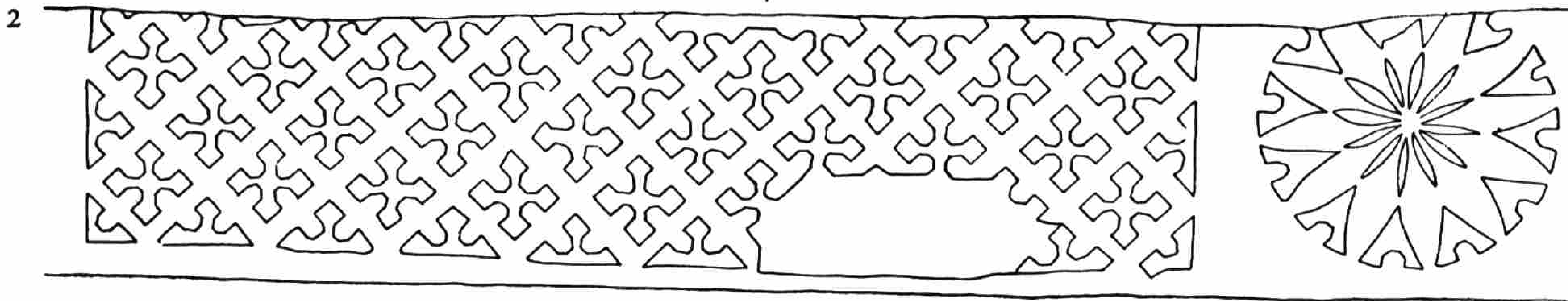
Манастир Слепче. Иконостас. Деисисна плоча. 1607. Детаљ. — Monastère de Slepče. Iconostase. La Déisis. 1607. Détail.

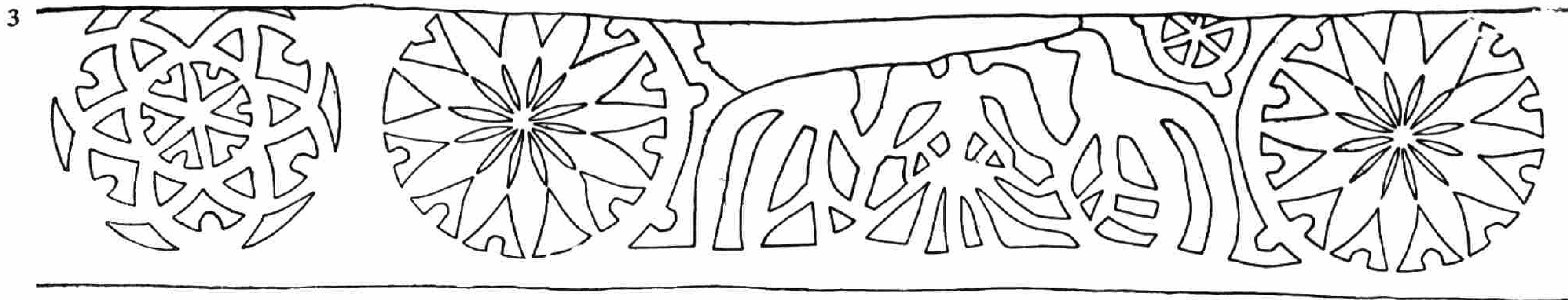


Манастир Слепче. Иконостас. Деисисна плоча. Детаљ. — Monastère de Slepče. Iconostase. La Déisis. Détail.

ПРИЛОГ I
ANNEXE I

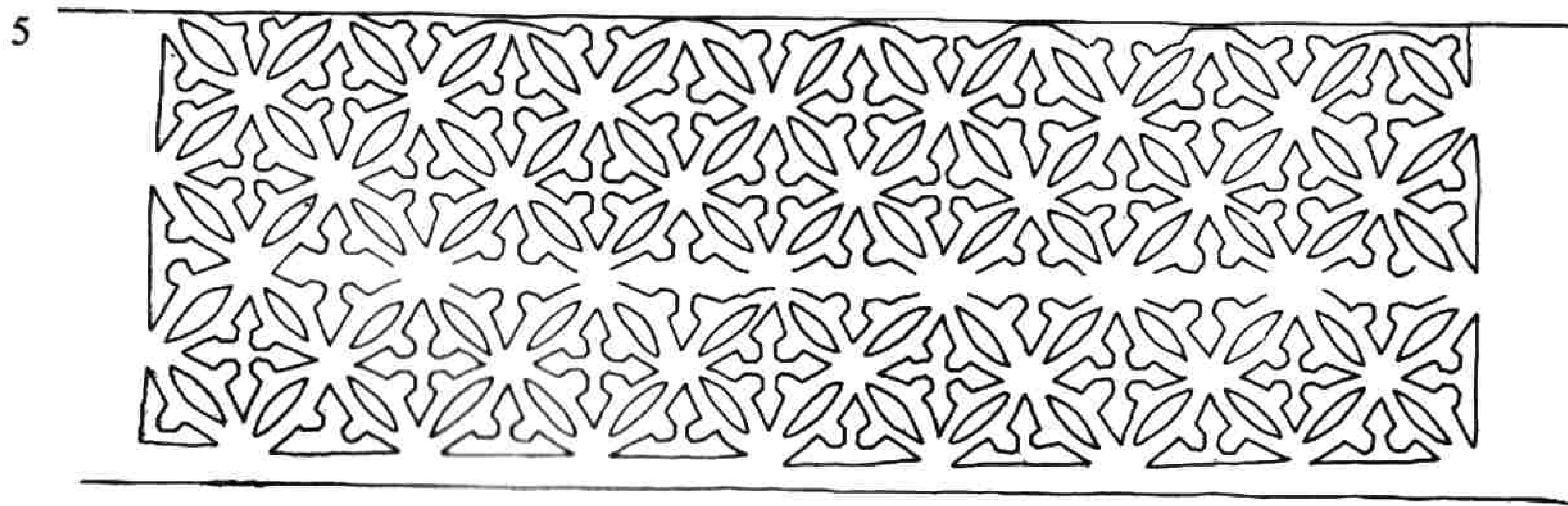
1


2


3


4

5



ПАТРИЈАРШИЈА У ПЕЋИ — Архитравна греда. Укупна дужина 4,89 m формирана је од калкираних детаља 1—5. Максимална висина 0,21 m.

PATRIARCAT DE PEĆ — Architrave d'icônostase. La longueur de 4,89 m. est formée par la suite des calques de 1 à 5. Hauteur maximale: 0,21 m.

D'après Dj. Bošković